HANDZEICHNUNGEN VON
HANS HOLBEIN
DEM JÜNGEREN











HANDZEICHNUNGEN VON
HANS HOLBEIN
DEM JÜNGEREN

In Auswahl herausgegeben von

Paul Ganz



Im Verlag von Julius Bard
Berlin 1908

Die Wiedergabe der Handzeichnungen erfolgte mit Förderung
der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, des Königlichen Kupferstich-
kabinetts zu Berlin und des Städtischen Museums zu Leipzig
bei Albert Frisch in Berlin
Entwurf des Originaleinbandes von Emil Rudolf Weiß
Druck des Textes bei Hesse & Becker in Leipzig

Fünfzig numerierte Exemplare auf Van Gelder-Bütten,
mit den Abbildungen auf Kaiserlich Japan

EINLEITUNG



Hans Holbein der Jüngere war ein Zeichner von Gottes Gnaden. In seiner Arbeit verbindet sich die architektonische Klarheit der Komposition mit der Sicherheit der Linienführung zu einem formvollendeten Kunstwerk. Ein schöpferischer Geist drückte ihm Feder und Stift in die Hand; denn nur in der Zeichnung, auf dem Papier, konnte er aus seinem Gedankenreichtum Gestalten und Formen herausbilden und den Gesetzen der Schönheit nachforschen.

Die Skizze, wie die ausgeführte Zeichnung sind bei den Künstlern des XVI. Jahrhunderts eine unmittelbarere Kundgebung ihres Empfindens, als das ausgeführte Kunstwerk. Der schaffende Gedanke liegt im ersten Anwurfe da und zeigt sich in seiner Ursprünglichkeit. Was kann es schaden, wenn ein paar Schnitzer mit unterlaufen, Verzeichnungen und Kompositionsfehler? Sie stören nicht. Die frische Kraft allein vermag dem Werke Leben und Seele zu verleihen. In der Zeichnung läßt sich der Werdegang eines Künstlers genauer und genußreicher verfolgen; der Beschauer steht neben ihm bei der Arbeit, beobachtet sein Ringen mit der Form, sieht, wie er sucht und verbessert und schließlich die gewollte Lösung findet. Das öffnet Herz und Auge für die Eigenart und ist die natürliche Vorbedingung zum Verständnis seiner Kunst überhaupt.

Bei Holbein ist dies in einem Maße der Fall, wie kaum bei einem zweiten Künstler; denn er hat nicht nur als Zeichner begonnen und gefühlt, sondern als solcher schon Großes geschaffen, bevor ihm die Malerei technisch ebenso vertraut war und er sich unbehindert durch die Materie künstlerisch ausdrücken konnte. Von den ungezählten Entwürfen und Studien, in denen er seinen Problemen nachging, sind glücklicherweise noch so viele auf unsere Zeit gekommen, um das Bild seiner glänzenden Vielseitigkeit erkennen zu lassen. Wir tun dem Meister unrecht, wenn wir in ihm nur den größten Porträtmaler der deutschen Renaissance bewundern und ihm als bedeutendste Leistung seine vollendete Technik anrechnen. Gewiß ist er darin hervorragend, aber bahnbrechend und viel umfassender war seine Tätigkeit auf dem Gebiete der dekorativen Kunst. Was Dürer versagt blieb, hat ihm ein günstiges Geschick gegeben; er wurde zu großen monumentalen Aufgaben berufen, schon als junger Mann zur Ausmalung des Hertensteinhauses in Luzern, dann für die Basler Rathausbilder, für die Wandgemälde im Stahlhof zu London und schließlich von Heinrich VIII. zur Ausschmückung des Schlosses Whitehall mit Fresken. Dabei mußten sich alle seine Fähigkeiten aufs schönste entfalten und seine Kunst einen Höhepunkt erreichen, der uns heute unbekannt ist. Denn alle großen Schöpfungen Holbeins sind untergegangen und die spärlichen Überreste reichen nicht hin, um ihre Bedeutung ins wahre Licht zu rücken. Aber ein Schimmer von der verlornen Schönheit hat sich in den Handzeichnungen erhalten; an ihnen läßt sich heute allein noch ermessen, was Holbein außer dem Porträtmalen zu leisten vermochte. Eine unerschöpfliche Fülle von Wissen und Können bietet sich dar, ein Reichtum der Erfindung, gepaart mit vornehmem Geschmacke, und ein glückliches Verständnis für die beste Lösung jeder Aufgabe.

Die großen Wandbilderfolgen und die Fassadenmalereien

wirken nicht nur als Schmuck, sondern raumbildend; denn Holbein hat sie alle in harmonischer Übereinstimmung mit der Umgebung geschaffen, so daß sie mit der Architektur fest verwachsen zu sein scheinen. Selbst der geringste Gegenstand, ein Knopf, eine Schnalle, ein Messergriff verwandeln sich unter seiner schöpferischen Hand zu einem Kunstwerk, ohne die zweckmäßige Form dabei zu verlieren. Man spürt überall einen hohen Verstand und kühle Überlegung.

Es ist begreiflich, daß der prachtliebende König von England den Mann ganz in seine Dienste zog, der ihm jeden Einfall persönlicher Eitelkeit und seine Wünsche nach luxuriöser Pracht so abwechslungsreich und ausgiebig erfüllen konnte. Er ernannte ihn zum Hofmaler und machte aus ihm sogar einen Vertrauten, soweit dies bei dem mißtrauischen Charakter des Herrschers anging. Aber Holbein wurde nicht nur königlicher Hofmaler, sondern auch Leibschneider, Hofjuwelier und Architekt. Auf den Bildnissen des Königs in Windsor, Rom und auf der Vorzeichnung zu den Whitehallfresken beim Herzog von Devonshire ist alles, was der hohe Herr an sich trägt, von Holbein entworfen. Die Stoffmuster finden sich auf einzelnen Zeichnungen wieder, die Knöpfe, Ketten, Ringe, Anhänger und Agraffen tragen den Stempel Holbeinscher Kunst und lassen sich alle mit ähnlichen, noch vorhandenen Entwürfen belegen. Der in großem Formate ausgeführte Entwurf für ein mächtiges Kamin in der Halle zu Whitehall ist eine architektonische Musterleistung und wird nicht das einzige gewesen sein, was der Meister auf diesem ihm besonders naheliegenden Gebiete geschaffen hat. Denn daß er mit Freuden jede Gelegenheit ergriff, um das in Wirklichkeit zu bauen, was er ehedem auf dem Papier schuf, liegt bei Holbeins nie rastendem Genius auf der Hand.

Über die stilistische und künstlerische Entwicklung des Meisters geben die Gemälde ungenügenden Aufschluß; es sind zumeist Bildnisse von einer technischen Vollendung, die sich

— einmal erworben — während Jahrzehnten gleich geblieben ist. Sie läßt sich jedoch aus den Handzeichnungen herauslesen, allerdings vorerst mit mühsamem Entziffern und durch manchen Trugschluß gehemmt und verzögert. Seit den Forschungen von His und Woltmann konnten eine Reihe von unbekannten Blättern dem Meister zugewiesen werden, und das veröffentlichte Material hat sich während der letzten Jahre so gehäuft, daß an die Möglichkeit einer Ordnung des zeichnerischen Nachlasses auf Grund chronologischer Gruppierung zu denken war.

Holbeins Zeichnungen sind gewöhnlich weder signiert, noch mit dem Datum versehen; die Meisterhand ist allerdings leicht zu erkennen, wo es sich um Arbeiten des reifen Stiles handelt. Bei den früher entstandenen Blättern und den kunstgewerblichen Entwürfen fällt die Bestimmung schwerer; denn dem heranwachsenden Künstler war das Ringen mit der Form und den technischen Ausdrucksmitteln nicht erspart und in den Vorzeichnungen für Glasgemälde und Goldschmiedearbeiten hat er sich oft mit der flüchtigsten Angabe zufrieden gegeben. Holbein hat sich erst nach und nach mit eigener Kraft und eisernem Fleiße aus der guten, altmodischen Schule des Vaters emporgearbeitet, ähnlich wie der Bruder Ambrosius, nur mit höherem Ziel. Die ersten Anfänge seiner Entwicklung und die frühesten Erzeugnisse seiner Kunst sind unter den bis jetzt dem Vater zugewiesenen Silberstiftzeichnungen zu suchen, in den beiden Basler Skizzenbüchern, wo heute wenigstens eine Darstellung der Maria mit dem Kinde seiner Hand zugewiesen werden darf. Die Forschung wird da noch mehr Licht bringen können, wenn einmal allgemein mit der Tradition gebrochen wird, daß Holbein auch in der Zeichnung nur Vollkommenes geleistet habe.

Die Randzeichnungen zum Lobe der Narrheit sind durch äußere Umstände datierbar, ebenso die beiden Bildnisstudien

zum Doppelporträt des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel. Auch für die nächstfolgenden Jahre haben sich datierte Zeich- nungen vorgefunden, mit deren Hilfe eine frühe Gruppe von Jugendarbeiten ausgeschieden werden kann. Aber sie ist nicht umfangreich und enthält wenig, was ein weiterführendes stili- stisches Interesse bietet oder auf fremde Einflüsse und Vorbil- der hinweisen würde. Und doch hat Holbein stark unter dem Einfluß von Grünewald gestanden und auch eine Ein- wirkung von Hans Baldungs Kunstweise nicht abgelehnt. Zeichnungen, wie der Entwurf zu Christus am Kreuz zwischen Maria und dem bärtigen Johannes in Augsburg oder die unter dem Namen Baldungs bekannten Kopien nach Köpfen eines heute unbekannten Tafelbildes in der Basler Sammlung lassen sich jedoch nicht ohne weiteres in sein Werk einreihen.

Das größte Hindernis für die Datierung bilden die Jahre seines Aufenthaltes in Luzern und der ersten erfolgreichen Arbeitsperiode in Basel. Bis zum Jahre 1518 sind die Zeich- nungen nicht häufig, da ihn seine Tätigkeit als Illustrator für die Basler Verleger an keine andere Aufgaben denken ließ. Die Berufung zur Ausführung eines bedeutenden dekorativen Auftrages nach Luzern hat in ihm dann höhere Prätensionen geweckt und ihn in eine Richtung hineingetrieben, deren Ziel es war, die neue Kunst der Renaissance an der Quelle, im Lande selbst, kennen zu lernen. Daß dies geschah, und zwar gründlich und eingehend, das beweisen die Arbeiten, die nun mit einem Male in großer Zahl und mit einer erstaunlichen Fülle neuer Gedanken und künstlerischer Motive vorhanden sind. Die Ein- drücke einer Reise können nicht so nachhaltig wirken, daß plötz- lich aus einem mittelguten Künstler ein Genie wird; Holbein besaß allerdings eine hervorragende Gabe der Beobachtung und ein tüchtig vorgeschultes Verständnis für die Formenwelt der Renaissance, allein ihr Wesen und der innere Zusammenhang

waren ihm noch fremd, als er die ersten Wandgemälde im Innern des Hertensteinschen Hauses schuf.

Zwei Zeichnungen, von denen die erste eine Vedute aus der Schöllenenschlucht am Gotthard und die andere den Pannerträger des Urserentals und die Darstellung eines von Saumtieren begangenen Alpenpasses wiedergibt, sind als Beweise einer Wanderung nach Italien angeführt worden. Inzwischen hat sich die Zahl solcher Reiseerinnerungen auf den Zeichnungen vermehren lassen und den Weg über Lugano und Como nach Mailand vorgeschrieben. Die Fahrt über den Gotthard war für die Luzerner nichts Ungewohntes, und Hertenstein hat als Schultheiß von Luzern direkt mit den ennetbirgischen Vogteien zu tun gehabt. Es mußte ihm also bekannt sein, daß im Jahre 1517, kaum ein Jahr vor Holbeins Ankunft in Luzern, die Fassade von S. Lorenzo in Lugano vollendet worden war, durch einen Künstler, den Jakob Burckhardt mit Tomaso Rodari identifizierte. In Como aber hatten Rodari und seine Brüder im gleichen Jahre den Ausbau des Domes zu Ende geführt, der an hoher Raumschönheit und an Reichtum des architektonischen Schmuckes, wie der allerschönsten Ornamentik, zum erhabensten gehört, was die Frührenaissance in Oberitalien geschaffen hat. Die Vorbilder für eine ihm neue, ungewohnte Aufgabe lagen also in leicht erreichbarer Nähe, jenseits der Alpen, und wenn der Meister einmal bis nach Lugano hinabgewandert war, so mußte sein Begehren dahin gehen, das schönste, kaum vollendete Bauwerk desselben Meisters, den Dom von Como, zu sehen. Und wirklich ist der ganze Formenschatz seiner Arbeiten aus den Jahren 1519—22 an und in dieser Kathedrale zu finden. Die Porta della Rana mit ihren reichverzierten Säulen und Basreliefs, die in Nischen stehenden Figuren von Allegorien der Tugenden und Heiligen, die Umrahmung der Fenster, die Wandbekleidung der Capella maggiore und ein mit Passionsszenen geschmückter Altar haben Spuren in seinen Kompositionen

hinterlassen. Holbein muß längere Zeit in Como verweilt haben, vielleicht in der Werkstatt eines Künstlers, jedenfalls aber in einer Weise, welche ihm die gründliche Kenntnis des Renaissancebaues und seiner Ausschmückung vermittelte. Denn seit dieser Zeit beginnt sich bei ihm der Sinn für Raumwirkung und plastische Darstellung zu entfalten. Im nahen Mailand lockten die Werke Bramantes und Lionardos, Santa Maria delle Grazie und das hl. Abendmahl im Refektorium des Klosters.

Wenn heute ein urkundlicher Nachweis für die Italienfahrt Holbeins noch fehlt, so sprechen seine Werke eine vernehmbare Sprache. In eine weitere Gruppe von Zeichnungen spielen starke neue Eindrücke hinein, allerdings zunächst noch nicht abgeklärt, aber mit Wagemut verwendet. Es sind Entwürfe zu Hausfassaden, Scheibenrisse mit komplizierten Architekturdarstellungen und figürliche Kompositionen in reichem architektonischem Aufbau, die seine Kraft und sein Können für zwei große Unternehmungen gestärkt haben, für die Malerei der Hausfassade zum Tanz und die Wandbilder im Basler Rathaussaal. Das Haus zum Tanz muß 1520 entstanden sein, und die Bemalung des Rathaussaals wurde 1521 begonnen.

Der zweite Basler Aufenthalt hat Holbein zum großen Meister heranreifen sehen; eine Reise nach Avignon fällt mitten hinein, ins Jahr 1523. Sie machte ihn mit der französischen Renaissance bekannt, die sich in der benachbarten Freigrafschaft besonders edel entwickelt hatte. Ein Hauptmonument, die St. Michaelskirche zu Dijon, mit einer gewölbten Vorhalle, war damals schon im Umbau und muß des Wanderers Interesse ebensosehr gefesselt haben, wie die gewaltige Cour d'honneur im Hospital von Beaune, das durch seine Kunstschätze aus dem Erbe der Burgunderherzoge berühmt war.

Wegen der Verschlimmerung der politischen Zustände in Basel sind die dekorativen Aufträge auch für Holbein ausgeblieben; er wird sich damals schon auf das Porträtmalen verlegt

haben, mit dem er sich in den folgenden Jahren, 1526—28, in England sein Brot verdiente. „Hier frieren die Künste," schrieb Erasmus in dem an Petrus Aegidius gerichteten Empfehlungsschreiben; „er geht nach England, um ein paar Engel zusammenzuscharren." In London fand Holbein gute Aufnahme in dem Kreise der Gönner und Freunde des Erasmus, und auf der Heimreise bot sich ihm Gelegenheit, die Kunst des Quentin Metsys und der ganzen niederländischen Schule zu studieren. Sobald er mit dem Gewinn bringenden Porträtieren genügend verdient hatte, wandte er sich wieder größeren Unternehmungen zu und kehrte nach Basel zurück, um das letzte Wandgemälde im Rathaussaale zu malen.

Damals hat seine Kunst die letzte Klärung durchgemacht, und die noch erhaltenen Entwürfe geben einen interessanten Einblick in diese Phase seines Schaffens. Das Problem der Bewegung des menschlichen Körpers suchte er in einer ebenso formvollendeten wie erfindungsreichen Fassung zu lösen und alle seine Versuche zielen daraufhin. Selbst das architektonische Interesse ist davor zurückgetreten, aber die früher gewonnene Sicherheit des organisch entwickelten Aufbaues verleiht der letzten Folge von großen dekorativen Schöpfungen erst recht den Charakter des monumentalen Kunstwerks.

Die vorliegende Auslese darf und will keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben; schon infolge des kleinen Formates ist sie an eine beschränkte Auswahl gebunden. Ihre Aufgabe soll nur darin bestehen, einen Überblick über die künstlerische Entwicklung Holbeins zu vermitteln und damit ein Gebiet der Kunstgeschichte in den Vordergrund des allgemeinen Interesses zu rücken, das seit Woltmanns Holbein-Biographie, also seit mehr als dreißig Jahren, nicht mehr im Zusammenhange und mit Rücksicht auf die neuen Forschungsresultate bearbeitet worden ist.

Die Aufstellung der chronologischen Reihenfolge der ab-

gebildeten Blätter hat sich zum größeren Teil aus dem Stile der Handzeichnungen ergeben, allerdings unter Benutzung der erreichbaren historischen Nachweise. Alles, was mit der Entstehung und der Zeitbestimmung derselben zusammenhängt, ist bei der Einzelbesprechung herbeigezogen und erklärt worden. Wenn einmal das Holzschnittwerk des Meisters, übersichtlich geordnet, vorliegen wird, kann sich die Datierung der einen oder anderen Zeichnung noch verschieben, aber schon heute hat die neue Gruppierung einen Erfolg erreicht, wenn sie das Bild von Holbeins künstlerischem Entwicklungsprozeß zu geben vermag.

Ein Vergleich zwischen dem Basler Trachtenbild vom Beginn seiner Tätigkeit und den Frauen im Zuge der Königin von Saba liefert den Maßstab, um festzustellen, wie Holbein im Verlaufe von zwei Jahrzehnten seine künstlerischen Leistungen zu einer Vollreife gebracht hat, die in der Geschichte der Kunst einen Abschluß bedeutet. Er war aber, und das ist das Gewaltige an seiner Erscheinung, ein so vielseitiger Künstler, daß der Fortschritt in formaler Hinsicht zwischen dem Bildnis des Jakob Meyer von 1516 und der Studie zum Porträt des Prinzen von Wales gleich groß ist, wie derjenige auf dem Gebiete der figürlichen Komposition und der dekorativen Kunst. In diesem universalen Können steht er als ein ebenbürtiger Vertreter der klassischen Kunst auf nordischem Boden, wie drunten im Lande seiner Träume Lionardo da Vinci, sein geistiger Lehrmeister.

ERLÄUTERUNGEN

1.
Der abergläubige Bilderkultus

Randzeichnungen in einem gedruckten Exemplare des Encomium Moriae von Erasmus, das zu Ende des Jahres 1514 in der Frobenschen Druckerei zu Basel erschien, gelten als die frühesten Zeichnungen des jungen Holbein. Das also mit Buchschmuck ausgezeichnete Exemplar scheint vom Verleger zur Dedikation an den Autor bestimmt gewesen zu sein. Es kam aber an einen Freund des großen Gelehrten, an Oswald Myconius, der es zum Gebrauch für die Vorlesung mit Randglossen versah, gelangte später an den Stadtschreiber Daniel Wieland zu Mülhausen und wurde im Jahre 1578 durch den Maler Jakob Klauser aus dessen Besitz für Basilius Amerbach erworben.

Holbein hat nur einen Teil der Zeichnungen gemacht, zwar den größeren, aber es lassen sich außer ihm noch mehrere Hände feststellen, so daß die Vermutung nahe liegt, Froben habe den ganzen Stab von Künstlern, der für seine Druckerei arbeitete, zur Illustration dieses Buches beigezogen. Holbeins scharfer Federstrich unterscheidet sich deutlich von der Manier der übrigen Zeichner, auch von der Hand seines Bruders Ambrosius, der allerdings, beim gleichen Meister geschult, in einer ähnlichen Technik arbeitet und in einzelnen, gut gelungenen Zeichnungen sehr nahe an ihn herankommt. Hans Holbein führt die Feder wie einen Grabstichel und die Qualität seiner Illustrationen ist von gediegener Gleichmäßigkeit. Die übrigen Künstler gehören in den Kreis des Urs Graf; sie sind gröber in Erfindung und Ausführung als die beiden Brüder.

Die hübsche Zeichnung mit der inbrünstig betenden Matrone ist durch die geschlossene Bildwirkung beachtenswert. Holbein hat den zur Verfügung stehenden Raum meisterlich ausgenützt und durch eine geschickte Vertiefung der Architektur einen jener dunklen, vom Scheine flackernder Kerzen spärlich erleuchteten Kirchenwinkel geschildert, in denen die abergläubige Verehrung der Heiligenbilder am tiefsten wurzelt.

2.

Vorzeichnung zum Bildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel

Die erste gesicherte Porträtzeichnung ist mit harter, graubrauner Kreide auf weißes, mit dünner Kreideschicht grundiertes Papier gerissen und an den Augenrändern, an Nase, Backen, Mund und Kinn mit Rotstift leicht angetönt. Im linken Obereck steht von Holbeins Hand: „ogen schwarz, barèt rot mosfarb. | brauenn geller dan das har augenn. wie Prauenn.“ Erstaunlich ist die Sicherheit des Strichs, und die Präzision, mit welcher der junge Künstler die charakteristischen Formen des Gesichtes wiedergibt. Die Stellung des Kopfes in starker Dreivierteldrehung hat Holbein mit Vorbedacht gewählt, um sowohl beide Augen als auch die Profilansicht geben zu können. Trotz einer gewissen Trockenheit besitzt die Zeichnung schon in hohem Maße die Vorzüge des genialen Porträtisten.

Der überlegene Blick und die keineswegs edeln Züge des Mannes aus dem Volke wirken sympathisch, lebensvoll. Der Ausdruck ist ungezwungen und selbstverständlich, überall tritt ein feines Empfinden für das Lebendige, für das belebende Motiv hervor. Die Wimper zuckt, der Mund ist zusammengepreßt, und die Haarlocken sind leicht bewegt. Das mit peinlicher Sorgfalt beobachtete Detail berührt die Stimmung nicht; denn

es drängt sich nicht auf. Holbeins Fortschritt gegenüber Vater und Bruder liegt besonders darin, daß er das Leben zufällig, in nebensächlichen Dingen zu fassen sucht, nicht nur im Gesamtausdrucke. Den harten Strich und die ängstliche Modellierung hat er im Verlaufe weniger Jahre zu ausdrucksvolleren Mitteln ausgebildet.

Die Vorzeichnung zum Bildnis der Frau ist ähnlich; beide übertreffen die gemalten Porträts an Natürlichkeit und Frische und zeigen deutlich, daß Holbein als geschulter Zeichner nach Basel kam und das Malen dort erst gründlich erlernen mußte. Ambrosius, der ältere Bruder, war ihm damals in der Ölmalerei überlegen.

3.
Adelige Dame
Aus der Folge der Basler Frauentrachten

Fünf getuschte Federzeichnungen bilden die Folge der „Basler Frauentrachten“, die schon im Amerbachschen Inventar als zusammengehörig „jedes auf ein Quartbogen von Reall“ aufgezählt werden. Sie fallen in die Frühzeit des ersten Basler Aufenthaltes und tragen die unverkennbaren Merkmale einer noch nicht zu voller Reife entwickelten Kunst an sich. Die Zeichnung hat bereits die scharfe Prägung, aber sie ist nicht fesselnd und auch nicht fehlerfrei, und die malerische Behandlung leidet unter derselben drückenden Schwere und Unbeholfenheit, wie das Doppelbildnis des Meyerschen Ehepaares von 1516. Holbein besitzt die unbehinderte Ausdrucksfähigkeit des bewegten menschlichen Körpers noch nicht, und wenn auch die gezwungene Haltung von der Absicht herrühren mag, dem Beschauer das Kleid in seiner Pracht zu zeigen, so bleibt der Mangel an Belebung und an abwechslungsreicher Linienführung bestehen.

Wie reich hat der Meister in späteren Jahren dasselbe Motiv des gerafften Kleides durchgebildet und der schönen Trägerin gleichzeitig Eleganz und Grazie zu verleihen vermocht.

Die Dame mit dem Federhut trägt das gleiche Kleid, in welchem sich des Bürgermeisters Frau, Dorothea Kannengießer, malen ließ; das Mieder mit Streifen, Schnüren und Zottelnbesatz. Eine zweite Figur der Folge paradiert mit ihrer Haube aus goldgewirkten Streifen. Nach der Frau Bürgermeister hat Holbein seine beiden Bürgersfrauentrachten gezeichnet; für die adelige Dame ist ein anderes Modell, eine schöne, leichtfertige Erscheinung festzustellen, die er später als Lais Corinthiaca gemalt hat. Das feingeschnittene Oval des Gesichtes, von einer Fülle prächtiger Haare umrahmt, stimmt wie der hochgewachsene Körper mit den drei anderen Kostümfiguren überein. Auf dem einen trägt sie ein Halsband mit der Umschrift „AMOR", auf dem anderen die Buchstaben M. O. mehrmals wiederholt. Magdalena Offenburg, die Mutter der Dorothea, ist zur selben Zeit auch von Urs Graf gezeichnet worden, der ihren Lebenswandel mit einer unanständigen Beischrift gekennzeichnet hat.

4.

Leaina vor den Richtern
Entwurf zu einem Wandgemälde, ehemals an der Fassade des Hertensteinhauses in Luzern



Zum erstenmal hat Holbein für das Haus des Schultheißen Jakob von Hertenstein eine Fassadendekoration entworfen, in der er dem einfachen gotischen Gebäude nicht nur bildlichen Schmuck, sondern auch eine reiche architektonische Gliederung nach dem Vorbilde italienischer Renaissancepaläste zudachte. Er ordnete die Darstellungen in friesartigen Streifen, nach Stock=

2

werken, übereinander und baute nur im Erdgeschoß, als feste Unterlage, eine Scheinarchitektur.

Zwischen den Fenstern des obersten Stockwerkes schilderte er Begebenheiten aus der alten Geschichte, heroische Szenen in einfacher Gruppierung, mit architektonischer Umrahmung und sorgfältig abgewogener Komposition für die Fernwirkung. Das zweite und das vierte Bild, Leaina vor den Richtern und Lucretias Tod sind Gegenstücke, sowohl durch die Vierzahl der handelnden Figuren und ihre Aufstellung, als auch durch die perspektivische Verkürzung der Architektur gegen die Mitte der Fassade hin. Die tief in die Bildfläche herabhängenden Nasen gehören zu dem gotischen Bogenfriese, der sich unter dem Dache über die ganze Hausfront hinzog. Wo es anging, hat Holbein das störende Stück in die Komposition hineingezogen, wie an der Seite rechts.

Da diese Wandbilder für das oberste Stockwerk bestimmt waren, schildert der Künstler in starker Unteransicht, wie die Geliebte des Aristogeiton sich vor Gericht die Zunge abbeißt, um den Tyrannenmörder nicht verraten zu müssen. Die Figuren sind in zwei Reihen aufgestellt, die in der Achsenrichtung des Saales liegen, aber so, daß der sitzende Richter den Mittelpunkt der Gruppe bildet. Der Kopf dieser Hauptfigur liegt im Schnittpunkt der Diagonalen des eigentlichen Raumes und wird zudem durch die Mittelsäule hervorgehoben. Die zierliche Gestalt des jungen Mädchens löst sich von der Umrahmung durch eine Neigung des Oberkörpers und bedeutet einen Fortschritt gegenüber den Basler Frauentrachten.

Die perspektivische Darstellung des Raumes, die Gruppierung der handelnden Figuren, sowie das Verhältnis zur Architektur erinnern an die Reliefkunst der Oberitaliener aus der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert.

5.

Der Erzengel Michael als Seelenrichter
Entwurf zu einer Holzstatue

Die Figur des hl. Michael ist von jeher und mit Recht den schönsten Schöpfungen Holbeins beigezählt worden. Die edle Gestalt steht frei auf einem unscheinbaren Sockel, in starkem Kontraport und hat trotz der komplizierten Körperbewegung die überlegene Ruhe der himmlischen Erscheinung beibehalten. Der Seelenwäger waltet mit feierlicher Würde des schweren Amtes. Aller Ausdruck liegt in der Linie, sie läßt den schlanken, biegsamen Körper hervortreten und den festen Stand erkennen; sie schafft die nötige Abwechselung und bringt die einzelnen Teile der Komposition ins Gleichgewicht. Holbeins Vorliebe für Kontrastwirkung ist schon stark entwickelt; der senkrecht herabfallende Mantel hebt den edlen Schwung des jugendlichen Körpers schön hervor, und die geschickt verteilte Bewegung der Arme und Beine schafft den zur plastischen Wiedergabe nötigen Raum. Die ohnmächtige Wut des Teufels, der sich am Boden festkrallt und das in seiner Bewegung liebliche Christkindlein bilden einen weiteren Gegensatz und dienen zugleich als feste Unterlage, als Gegengewicht zu dem oberen Teil der Statue. Die formvollendete Schönheit der figürlichen Darstellung ruft die Erinnerung an die besten Werke der italienischen Kunst wach, speziell an die edeln Schöpfungen der oberitalienischen Maler und Bildhauer. Als Beispiele dieser Kunstauffassung seien das Altarbild des Marco d'Oggiono mit den drei Erzengeln in der Brera und die Heiligenstatuen der Rodari am Dome von Como genannt. Wenn auch die Zeichnung auf Grund der Technik und der Behandlung der Haare zu den frühen Arbeiten Holbeins gehört, so kann sie nicht vor seiner Wanderung in Oberitalien entstanden sein.

2*

Der Erzengel Michael als Seelenrichter ist der Patron des Klosters Beromünster bei Luzern, zu dessen Chorherrn Peter, ein Bruder des Schultheißen Jakob von Hertenstein, bis zu seinem 1519 erfolgten Tode gehörte. Durch den kunstliebenden Kleriker, der auch Chorherr zu Basel war, ist Holbein nach Luzern empfohlen worden, und da liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß er die Statue mit dem hl. Michael im Auftrage dieses Mäcens für Beromünster gezeichnet hat.

6.

Madonna mit Kind
Bezeichnet HH und datiert 1519



olbein hat seine Entwürfe nur selten bezeichnet und datiert, aber seine künstlerische Reife hat sich so folgerichtig entwickelt, daß eine chronologische Einordnung der Blätter möglich sein sollte. Zu der Studie von 1519 gehören zwei weitere Blätter, auf denen das gleiche Motiv variiert ist. Das eine zeigt die Madonna auf einer Steinbank zwischen zwei Säulen sitzend, wie sie das Kind stillt, das andere die ganze heilige Sippe an den Stufen eines reichen Kirchenportals, in dessen Architektur und Ornamentik die Eindrücke aus Oberitalien nachklingen. Auf allen drei Entwürfen ist nicht die Madonna, sondern die Mutter dargestellt, ein jugendliches, kräftiges Weib mit offen herabfallendem oder schlicht unter die Haube gebundenem Haar. Sorglich faßt sie das fröhlich strampelnde Kind unter den Ärmchen oder hält es am Beinchen fest und läßt den glücklichen Blick mit mütterlicher Liebe auf ihm ruhen. Den Künstler fesselt vor allem das intime Spiel zwischen Mutter und Kind, die daraus resultierenden Körperbewegungen und der Faltenwurf des weit ausgebreiteten Kleides; einzig ein schmaler

Heiligenschein, der über dem Haupte der Frau schwebt, deutet auf ihre Heiligkeit hin. Holbein versucht die dekorative Wirkung der Gruppe dadurch zu vergrößern, daß er vor ihr Raum schafft durch ein Stück Fußboden, durch einen Sockel oder eine Treppenanlage und zudem den Faltenwurf so plastisch als möglich gestaltet.

Die Technik der drei Blätter ist gleich; schwarze Federzeichnung auf weißem, mit Wasserfarbe grundiertem Papier. Die Modellierung im Lichte mit Deckweiß, in den Schatten mit Tusche erzielt sehr schöne malerische Effekte. In Basel war diese Technik schon vor Holbein bekannt und beliebt; er hat ihre Vorzüge wohl erst dort gründlich ausprobiert.

Entwürfe zu Madonnendarstellungen sind in jener Zeit häufig; den liebenswürdigeren Typus wird ihm ebenfalls die Kenntnis der Werke oberitalienischer Meister vermittelt haben, in denen die Richtung Lionardos nachgewirkt hat. In statuarischer Auffassung zeigt sie ein Scheibenriß mit der Vedute von Luzern im Hintergrunde und eine Zeichnung in Braunschweig vom Jahre 1520.

7.

Scheibenriß mit zwei unbekannten Wappen und schildhaltenden Stiftern



Neben der Ausführung des großen Auftrages im Hertensteinschen Hause konnte sich Holbein in Luzern auch andern Aufgaben widmen; laut urkundlichen Nachrichten hat er auch für anderweitige Besteller gearbeitet, für den Rat von Luzern und für den Ratsherrn Holdermeyer. Zahlreich sind die Vorzeichnungen für Glasgemälde, und es ist begreiflich, daß er gerade für diese in der ganzen Eidgenossenschaft allgemein bevorzugte Kunst mit Aufträgen überlaufen wurde, wenn man die steifen, alt-

fränkischen Kompositionen der zeitgenössischen Meister mit den Holbeinschen Entwürfen vergleicht. Dem Wunsche der selbstbewußten Besteller nachgebend, mußte ihre Figur in Porträtähnlichkeit neben den heraldischen Abzeichen auf der Glasscheibe dargestellt werden, und zwar in Wehr und Waffen; später kam das Bild der Gattin hinzu und schließlich entwickelte sich daraus eine sehr eigenartige, volkstümliche Porträtkunst.

Diesen frühen Arbeiten geht das überlegene Maßhalten des reifen Meisters ab, sie wirken sehr gut durch geschickte und abwechslungsreiche Kombinationen der Wappen mit den schildhaltenden Figuren einerseits und der umrahmenden Architektur anderseits. Im Bestreben nach lebendiger Gestaltung wird die Bewegung der Figuren übertrieben, teilweise sogar forciert, wie auf dem Scheibenriß mit dem Birnenwappen und dem Wappen mit zwei Schildwache stehenden Kriegern in Basel. Der Aufbau des Rahmens ist immer originell, aber nicht einfach genug, die Ornamente sitzen noch nicht am rechten Platze und wachsen nicht so selbstverständlich aus der Architektur heraus wie später. Überall spiegeln sich reiche Eindrücke der italienischen Renaissance wider, nur sind sie noch nicht geklärt und verarbeitet.

Der Scheibenriß mit der stolzen Burg im Hintergrunde gehört zu dieser Gruppe. Die zwei Figuren zeigen Porträtähnlichkeit; die Dame, mit der Brautkrone angetan, erinnert an die Vorzeichnung zur Solothurner Madonna und der Mann mit scharf geschnittenem Gesichte findet sich als Schildhalter auf dem oben genannten Scheibenriß in Basel wieder. Beide Personen halten ihren Wappenschild, die Dame ausnahmsweise, wahrscheinlich als Braut, auf der heraldisch rechten Seite. Die Zeichnung ist sicher entworfen und wirkungsvoll getuscht.

8.

Doppelscheibe mit den Heiligen Andreas und Stephanus

Außer den beiden Entwürfen besitzt die Basler Kunstsammlung zu der einstmals umfangreicheren Folge von Glasgemälden mit Heiligendarstellungen sechs Originalzeichnungen und zwei von Schülerhand angefertigte Kopien, von denen eine den Baslerschild und das Datum 1520 trägt. Das große Format der Scheiben erforderte eine auf Fernwirkung angelegte Komposition. Holbein hat wohl aus diesem Grunde je zwei Felder zu einer Doppelscheibe vereinigt, mit durchgehender Architektur und einheitlicher Beleuchtung. In geräumigen Hallen stehen die gewaltigen Gestalten und bilden durch ihre herbe Strenge einen merkwürdigen Gegensatz zu den in klassischer Schönheit sich aufbauenden Renaissancearchitekturen. Die Gewänder sind nach altem Rezepte stark bewegt, der Faltenwurf schwer und kantig, wie an einer Holzstatue. Durch die nach hinten offenen Hallen schweift der Blick hinaus in eine bergige Gegend mit hochgewölbten Steinbrücken und festen Herrensitzen. Auf einem der Bilder mit der Figur eines Märtyrerpapstes befindet sich die bekannte Ansicht der Schöllenenschlucht mit der Teufelsbrücke, eine Reiseerinnerung an die Fahrt über die Alpen.

Die Zeichnungen sind unter neuen Eindrücken entstanden, wahrscheinlich schon 1519; das Datum auf der einen Kopie kann sich ebensogut auf die Ausführung der Glasgemälde beziehen als auf die Entwürfe. Ein Zusammenwirken zweier Geistesrichtungen, die des Meisters Genius noch nicht zu einer Einheit verschmolzen hat! Die Figuren sind gotisch, nicht nur in den Kopftypen und in der Körperbewegung, son=

dern im ganzen Habitus; die Architekturen dagegen dürfen in der äußeren Form und in der Raumwirkung als glückliche Schöpfungen der Renaissance gelten.

Die schöne Wandbelebung mit Pilastern und muschel-geschmückten Nischen, sowie die einfachen, stark ausladenden Gesimsprofile finden sich, allerdings großartiger, im Dome von Como wieder, der im Jahre 1517 als ein grandioses Denkmal des neuen Stils vollendet wurde und den Holbein eingehend studiert haben muß. Ich habe schon früher auf die Ähnlichkeit einer Portalarchitektur mit der Porta della Rana in Como hin-gewiesen; in der Heiligenfolge von 1519 lassen sich noch eine ganze Reihe Anklänge und Erinnerungen finden. Daß die Arbeit bereits wieder in Basel entstanden ist, geht aus dem Schilde mit dem Stadtwappen hervor.

9.

Bildnisstudie eines Jünglings 1520



Die im linken Obereck datierte Zeichnung nähert sich am meisten dem Porträt des Bonifazius Amerbach aus dem Jahre 1519. Dieselbe Stellung des Kopfes mit überschneidender Nase, der gleiche unbestimmte Blick und eine ähnliche, stark be-wegte Umrißlinie. Der Kopf ist knapp in die Fläche hinein-komponiert und vom Körper wird nur so viel sichtbar, als es braucht, um den Kopf fest aufzustellen.

Seit dem Meyerschen Porträt scheint Holbein nicht viele Bildnisse gemalt zu haben; ein Fortschritt zeigt sich aber doch in der viel weicheren Linienführung und in dem Bestreben nach malerischer Wirkung. Die Beleuchtung gleitet über das Ge-sicht hin, die Schatten legen sich weich auf die Fläche und der bildmäßige Eindruck ist wesentlich stärker, als bei der Meyer-schen Vorzeichnung von 1516. Ein Vergleich mit den Bildnis-

studien des Vaters und des Bruders Ambrosius fällt in diesen Jahren bereits zugunsten des Hans aus; er kann mehr als beide; denn er verliert sich nicht im Detail, sondern faßt die ganze Persönlichkeit ins Auge. Er läßt Überflüssiges beiseite, verstärkt die wichtigen Linien und präzisiert ihre Form. Der Vater dagegen steigert die charakteristischen Eigentümlichkeiten meistens bis zur Karikatur und Ambrosius arbeitet viel stärker im Detail.

Ob das Datum auf dem Blatte von Holbeins Hand her⸗ rührt oder später hingesetzt wurde, bleibt sich gleich; denn die Zeichnung gehört ihrem Stil nach in jene Zeit.

10.

Entwurf zu einer Hausfassade mit dem Bildnis eines tronenden Kaisers



leich wie am Hause zum Tanz in Basel versucht Holbein die Front eines wahrscheinlich aus zwei schmalen gotischen Häusern bestehenden Ge⸗ bäudes zu einer einheitlichen Renaissancepalast⸗ fassade umzugestalten. Das Erdgeschoß fehlt auf dem Entwurfe, es war wohl nur als Unterbau mit Pfeilern oder Säulen gegliedert, auf denen sich die Scheinarchitektur aufbaute. Über der langen Fensterreihe des ersten Stockwerkes steht als Wahrzeichen ein tronender Kaiser mit Zepter und Welt⸗ kugel und unter demselben eine Schrifttafel für den Namen des Hauses.

Wo es die ziemlich unregelmäßig verteilten Fenster⸗ öffnungen zuließen, hat der Meister symmetrisch gebaut und eine hohe Halle geschaffen, unter welcher der Kaiser tront. Die weniger günstige zweite Front mit tiefer liegenden Fenstern legte er durch eine Pfeilerflucht nach hinten und überspannte diesen zweiten Raum mit einem hohen Gewölbe. Schlichte

Säulen schließen in ganzer Höhe zu beiden Seiten ab und tragen mit dem vordersten Pfeiler das gotische Steildach. Die ornamen⸗ talen Teile und das figürliche Detail finden sich an der Tanz⸗ fassade wieder, aber die Ähnlichkeit der beiden Entwürfe, be⸗ sonders mit der in Basel vorhandenen einfacheren Variante des Hauses zum Tanz ist in der Anlage so zutreffend, daß beide ungefähr zu gleicher Zeit entstanden sein müssen. Wenn die Aus⸗ führung ebenfalls in die ersten zwei Jahre des zweiten Basler Auf⸗ enthalts gefallen ist, so war das wiederum ein Grund mehr, weshalb der Rat von Basel dem jungen, zugewanderten Meister den größten monumentalen Auftrag erteilt hat, den er vergeben konnte.

Das Haus, dem der stolze Schmuck zugedacht war, be⸗ fand sich jedenfalls in Basel, und diese Vermutung wird durch die Tatsache bestärkt, daß das Haus des Amerbach an der Rheingasse in der minderen Stadt den Namen zum Kaiserstuhl führte. Der alte Hans Amerbach, der Buchdrucker war aller⸗ dings gestorben, aber der kunstsinnige Bonifazius stand mit Holbein in näherer Beziehung und hatte sich kurz vorher, 1519, von ihm malen lassen. Die Schlußfolgerung liegt deshalb nahe, daß die Fassade mit dem Bilde des tronenden Kaisers für das Amerbachsche Haus zum Kaiserstuhl bestimmt war.

11.

Entwurf und Farbenskizze zu dem Wandgemälde „König Sapor“, ehemals im Rathaus zu Basel

Am 15. Juni 1521 erhielt Hans Holbein den Auf⸗ trag, den neuerbauten Ratssaal mit Wandmalereien zu schmücken. Die künstlerischen Erfolge der vorangehenden Jahre müssen seine Überlegen⸗ heit gegenüber allen Nebenbuhlern glänzend dar⸗ getan haben, sonst hätte die Behörde nicht ihm, dem jungen Neubürger, diese Aufgabe übertragen. Die Darstellungen waren

von Beatus Rhenanus aus antiken Historikern zusammengestellt worden und sollten den Ratsherren Beispiele der Gerechtigkeit vorführen. Holbein verwandelte den kahlen Raum in einen reichverzierten Renaissancesaal mit statuengeschmückten Nischen und setzte die figürlichen Kompositionen in diese selbst geschaf= fenen Gliederungen der Wand hinein. Gleich einer Folge von Gobelins sollten die in Zweidrittel=Lebensgröße wiedergegebenen Geschichten den Saal mit ihrer Farbenpracht erfüllen. In zwei Malen hat sich der Meister des Auftrags entledigt und bis 1522 zwei Wände mit Gemälden verziert, zu denen die Darstellung des Königs Sapor gehört.

Auf dem Basler Marktplatz, vor dem an seinen spitz= bogigen Arkaden kenntlichen Rathause spielt sich die Szene ab, wie der Perserkönig Sapor den gefangenen römischen Kaiser Valerian als Fußschemel benützt, um aufs Pferd zu steigen. Vorn stehen die Hauptpersonen, hinten zieht der ganze Troß, zu Pferd und zu Fuß, dem Tore zu. Das Zeitbild ist frisch und lebendig geschildert und geht sicher auf persönliche Ein= drücke des Künstlers zurück, doch mangelt der Darstellung die räumliche Ausdehnung. Durch den in einer Flucht über die ganze Bildbreite gezogenen Hintergrund geht so viel Platz verloren, daß die vielen Menschen zu stark zusammen= gedrängt werden und nicht plastisch wirken können. Einige Köpfe, wie Sapor, der das Pferd haltende Krieger und der hinter ihm stehende Neger sind mit wenigen Strichen vor= züglich charakterisiert. Einzelne Teile künden bereits den Meister, aber in der Anlage der Komposition fehlt die spätere Klarheit.

Zu beiden Seiten wird das Bild von Pilastern umrahmt, die mit Einlagen von farbigem Marmor und reicher Bildhauer= arbeit geschmückt sind. Sie gehörten zu der architektonischen Gliederung des Saales.

Die getuschte Federzeichnung ist mit Wasserfarben leicht

angetönt, das Karnat bräunlich bemalt und die Lichter auf dem weißen Papier ausgespart. Die Inschrift bezieht sich auf zwei frühere Besitzer des Blattes.

12.

Der Heilige Adrian

Vorzeichnung für die Außenseite eines Altarflügels



ei der Ausführung mit schwarzer Tusche und Deckweiß ist die Zeichnung als Vorwurf zu der in Grisaille gemalten Vorderseite eines linken Altarflügels zu erkennen. Den edlen Ritter hat Holbein in statuarischer Ruhe aufgefaßt, wie er wohlwollend, als Beschützer der Bedrängten, auf die Bittenden nieder blickt. Er trägt die Werkzeuge seines Martyriums, Schwert und Amboß zur Schau; auch der zu seinen Füßen ruhende Löwe spielt eine Rolle in der Legende des Heiligen und gehört zu den Attributen des hl. Adrian. Über den mit einem Schilde verzierten steinernen Sockel hängt der Schweif des Löwen herab, wie zufällig beobachtet, und doch liegt darin eine künstlerische Absicht, wie in dem über die Treppe herabgefallenen Mantelsaume der Madonna von Solothurn. Sie wirken raumbildend nach vorn.

In Haltung und Gebärde steht die Heiligenfigur dem hl. Ursus auf der Solothurner Madonna von 1522 am nächsten; derselbe reiche Plattenharnisch umschließt den hochgewachsenen Körper und hebt sich mit seiner feinen Schmiedearbeit schön gegen den von den Schultern herabfließenden Reitermantel ab. Der hohe Eisenkragen zum Schutze des Halses ist selten; möglicherweise war diese Turnierrüstung ein Atelierstück Holbeins, aber jedenfalls geht auch aus dieser Übereinstimmung hervor

daß die Zeichnung in derselben Zeit entstanden ist, wie der hl. Ursus.

Holbein hat hier wie dort mit den formalen Mitteln des Bildhauers auf den monumentalen Eindruck hingearbeitet und der ruhig aufgefaßten Figur durch den starken Kontrapost mehr Leben gegeben. Dasselbe Bewegungsmotiv verwendete er für die Darstellung des hl. Georg auf einem Altarflügel von 1522, der sich heute in der Kunsthalle von Karlsruhe befindet.

Der hohe Sinn für formale Schönheit gibt diesen Schöpfungen einen eigenartigen Reiz; seine Wirkung ist um so auffälliger, als der Meister auf eine seelische Vertiefung durch den Ausdruck des Gesichtes völlig verzichtet. Auch im Gesichte des hl. Adrian spiegeln sich weder Mut noch Tatkraft, aber die ganze Figur ist so einheitlich, wie das Meisterwerk eines Bildhauers.

13.

Die Verkündigung Mariä
Entwurf zu einem Glasgemälde



ür die stilistische Entwicklung Holbeins ist der vorliegende Scheibenriß von größtem Interesse; denn er liefert den untrüglichen Beweis für einen engeren Zusammenhang mit dem Hauptwerke des größten zeitgenössischen Meisters am Oberrhein, mit Matthias Grünewalds Isenheimeraltar. Daß der junge Holbein zeitweise unter dem Einflusse Grünewalds gestanden haben muß, lehren die frühen Arbeiten, Gemälde und Zeichnungen, in denen einzelne Typen, wie der häßliche Johannes mit struppigem Kinnbart und dramatisch bewegte Figuren im Geiste des alten Meisters gebildet sind. Ein Vergleich des Entwurfes mit der Verkündigung auf dem Isenheimeraltar

zeigt nämlich, daß Holbein das Werk genau kannte und dasselbe seiner Komposition nicht nur zugrunde legte, sondern Stück um Stück aus dem Werke des Malers in seinen dekorativen Zeichnungsstil übersetzt hat. Die Gruppierung der Figuren zu Seiten einer Truhe, die Körperbewegung und der weit ausgestreckte Arm des Engels, die Dreiteilung des Raumes und die Vertiefung durch zwei von links eingeschobene Kulissen sind direkt übernommen. Auch die Verwendung von zwei Lichtquellen, die Holbein auf der Madonna von Solothurn wiederbringt, geht auf das Grünewaldsche Gemälde zurück.

Holbein vertritt allerdings eine ganz andere Auffassung; er hat aus der tief empfundenen Verkündigungsszene eine schöne Schaustellung gemacht, bei welcher dem niederschwebenden Engel, einem komplizierten Bewegungsmotiv, das Hauptinteresse zufällt. Die reichverzierte Umrahmung zieht Holbein als Eingangsportal zu dem hohen Gemache enger in das Bild hinein und erreicht damit eine festere Geschlossenheit für die ganze Darstellung. Während er auf eine geistige Vertiefung des Vorganges verzichtet und in der Madonna nur eine sympathische junge Frau schildert, hat er die formale Wirkung der Komposition zu steigern vermocht.

Der romanische Pfeiler zur Linken ist ein Motiv aus der Krypta des Basler Münsters und das Tonnengewölbe im hintersten Gemache war zur Zeit des Meisters überall im Schweizerland zu sehen. Beides hat Holbein nur aus dem bunten Vorrate seiner Eindrücke herausgeholt und nicht nach der Natur kopiert.

Einen Zusammenhang mit Isenheim erwähnt ein Schreiben des Basler Rates vom 4. Juli 1526, in dem derselbe im Namen seines Mitbürgers Hans Holbein von dem Vikar des St. Anthönierordens das Werkzeug von Holbeins Vater, an drei Zentner schwer, zurückfordert, das dieser vor Jahren, als er in Isenheim ein Altarbild malte, dort verlassen habe. Daß der Sohn den Vater damals besucht hat, vielleicht auch länger bei ihm ver-

weilte, ist bei der Nähe der beiden Städte Basel und Kolmar ohne weiteres erklärlich. Er hatte somit Gelegenheit, den Grünewaldschen Altar zu studieren und sich an dem Wunder von Lichtmalerei ein Vorbild zu nehmen.

Die Zeichnung bildet mit den Scheibenrissen „Die hl. Elisabeth“ und „Madonna in der Strahlenglorie“ eine Gruppe; alle sind mit Bistre getuscht und ums Jahr 1522 entstanden.

14.

Bildnisstudie einer jungen Frau
Studie zur Madonna von Solothurn

Schon Woltmann ist die Gesichtsähnlichkeit der leicht kolorierten Silberstiftzeichnung in Paris mit dem Bildnisse der Gattin des Künstlers vom Jahre 1528 aufgefallen. Allerdings liegen nur sechs Jahre zwischen den beiden Bildnissen, eine kurze Frist, wie mir scheint, um aus dem jungen lebens- freudigen Weibe eine alte verhärmte Frau zu machen, allein die abnormale Stellung der Augen, der tiefe Blick und die Form von Mund und Nase können das Gegenteil beweisen.

Die Porträtstudie hat als Vorlage für die Solothurner Ma- donna gedient und ist 1522 entstanden. Holbein hat das Ge- sicht auf dem Altargemälde stark idealisiert durch Verlänge- rung des Ovals und regelmäßige, schön geschwungene Züge. Auf einem Altarflügel desselben Jahres, heute in Karlsruhe, ist die hl. Ursula nach dem gleichen Modell gemalt. Die auf der Zeichnung herabfallenden Zöpfe sind unter der Krone aufgebun- den, das Gesicht trotz seiner Schematisierung leicht erkennbar an den hängenden Augenlidern, der knolligen Nase und den aufgeworfenen Lippen. Auch die Hände sind nach dem Leben

studiert und zeigen eine frappante Verwandtschaft mit denen der Madonna von Solothurn.

Holbein war im Jahre 1522 bereits verheiratet und hat seine Gattin als Modell verwendet, allerdings nicht so häufig wie andere Künstler; das liegt aber im Wesen seiner Kunst.

15.

Scheibenriß mit der Himmelskönigin, von einem Stifter verehrt



Der effektvoll getuschte Entwurf scheint eher für die Ausführung in Stein bestimmt gewesen zu sein, als für ein Glasgemälde. Er ist als monumentaler Einbau im Innern einer Kirche gedacht, hoch oben an der Wand, in der Art der Grabdenkmäler der italienischen Renaissance. In der halbkreisförmigen Nische, deren Bekrönung sich mit den vorgelegten Pfeilern zu einem baldachinartigen Gewölbe verbindet, steht die auf ein Postament gestellte, plastische Hauptfigur, eine Himmelskönigin in Strahlenglorie. Die Figur kann nur nach einem Gnadenbild kopiert sein, für das der Besteller der Glasscheibe eine besondere Verehrung hegte; denn der am Rücken der Statue mit Metallstücken angebrachte Strahlenkranz gelangte sicherlich nur auf speziellen Wunsch in die Komposition. Das schöne Motiv der muschelgeschmückten Kirche verwendete Holbein auf der Darmstädter Madonna wieder, und der kniende Ritter erscheint auf einem zweiten Scheibenrisse mit der hl. Elisabeth nochmals als Stifter.

Diese beiden Entwürfe sind nach demselben Schema komponiert und gehören zusammen. Auf beiden stehen die Heiligenfiguren in einer zurückliegenden Nische auf einem Podest; Pfeiler oder Putten tragende Säulenkapitelle schieben sich davor und bewirken einen Abstand zwischen dem Beschauer und der eigent-

lichen Darstellung. Auf einem dritten Risse mit zwei schild⸗ haltenden Kriegern (in Berlin) hat Holbein die ganze Figuren⸗ gruppe auf einen Sockel gehoben, um damit die plastische Wir⸗ kung zu steigern.

Der starke Lichteinfall und die kräftigere Modellierung treten helfend diesem Bestreben zur Seite, das sich wohl unter der Einwirkung der Basler Wandbilder in allen Arbeiten dieser Jahre bemerkbar macht.

Einfach und großzügig ist der architektonische Bau, die zum Schmucke bestimmten friesartigen Ornamente sind sparsam, aber um so erfolgreicher verwendet. Die Figuren erscheinen klein im Vergleiche zu der Schwesterkomposition, und doch behaupten sie die erste Stelle durch die Wechselwirkung der bewegten Um⸗ rißlinien und des geradlinigen Bauwerks.

Ein Scheibenfragment mit dem Kopfe der Madonna be⸗ wahrt das historische Museum in Basel; in der Kirche des hl. Theodor im minderen Basel soll der Entwurf als Glasgemälde ausgeführt gewesen sein.

16.

Handstudien zu den Bildnissen des Erasmus von 1523

Im Jahre 1523 hat Holbein mehrere Bildnisse von Erasmus gemalt und zwar gleichzeitig. Das geht aus den beiden Studienblättern hervor, auf denen er die Hände des gelehrten alten Herrn nach der Natur vorzeichnete. Die unterste Skizze auf dem vorliegenden Blatte und die Hand auf der zweiten Studie in Paris entsprechen dem Bildnisse in Longford Castle, sowie der Variante in Pariser Privatbesitz. Die beiden Gemälde waren für englische Freunde bestimmt und wurden mit zwei Bildnissen des Petrus Ägidius, von denen sich das eine im

3

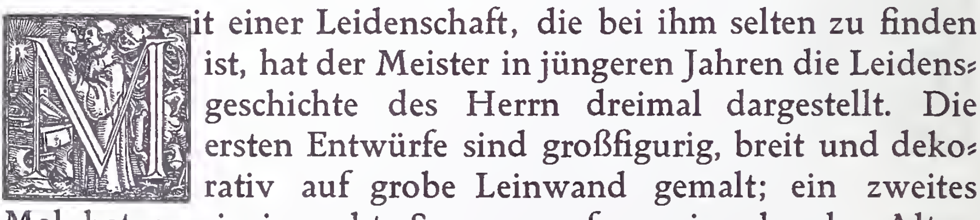
Museum zu Antwerpen befindet, als Diptycha gerahmt. Sie sind größer als das Porträt des Erasmus in Paris und als die Vorstudie dazu im Basler Museum.

Die Handstudien zu den zwei zuletzt genannten Bildnissen sind in keinem von beiden genau verwendet. Holbein hat die Figur bei der Ausführung stärker ins Profil gedreht, als er vorher beabsichtigte und den Händen dabei eine weniger natürliche Stellung geben müssen. Überhaupt gilt auch in dieser Zeit die schon früher gemachte Feststellung, daß die frische Naturbeobachtung und die packende Charakteristik der Zeichnung in der gemalten Replik teilweise verloren gehen. Holbein hat seine Ölbilder nicht vor dem Original gemalt, sondern sich auf seine Studien verlassen, besonders in dem Falle, wo er von derselben Persönlichkeit mehrere Bildnisse zu malen hatte.

Sein Können als Zeichner ist allerdings groß; das zeigen diese Handstudien, in denen er die Schriftgewandtheit des Gelehrten „la plume courante“ ebenso fein schildert, als den eigentlichen Charakter der Greisenhand.

17.

Ecce homo
Entwurf aus der Passionsfolge in zehn Bildern



Mit einer Leidenschaft, die bei ihm selten zu finden ist, hat der Meister in jüngeren Jahren die Leidensgeschichte des Herrn dreimal dargestellt. Die ersten Entwürfe sind großfigurig, breit und dekorativ auf grobe Leinwand gemalt; ein zweites Mal hat er sie in acht Szenen auf zwei schmale Altarflügel kunstvoll komponiert und zuletzt in einer Folge von zehn in Architekturrahmen gefaßten Einzelbildern, die wahrscheinlich zur Ausführung in Glasmalerei bestimmt waren. Die

Zeichnungsfolge ist die beste und reifste Leistung durch ihre
überlegte Anordnung und die volle Ausnützung des knapp be⸗
messenen Raumes. Holbein hat die Szenen paarweise, auf je
zwei Felder, mit gleichartiger oder mit gegenseitig ergänzender
Umrahmung zusammengestellt, wenn es die Gruppierung des
Vorganges erlaubte. So bilden „Christus vor Kaiphas“ und „Die
Geißelung“ ein Paar, ebenso „Die Dornenkrönung“ und „Pilati
Handwaschung“, „Kreuztragung“ und „Entkleidung“; „Ver⸗
spottung“ und „Ecce homo“ sind Einzelblätter.

Nicht alle Szenen sind gleichzeitig entworfen worden und
künstlerisch gleichwertig, aber überall ist der Ton der Erzählung
edel und eindrucksvoll. Die Hauptmomente treten bei jeder
Darstellung durch den Gegensatz der entfesselten menschlichen
Leidenschaften und der Duldergestalt Christi wirkungsvoll her⸗
vor. Der Vorgang spielt sich im engbegrenzten, festgefügten
Rahmen ab und wird durch eine geschickte Aufschließung des
Hintergrundes noch wesentlich gesteigert. Holbein verwendet
dazu Kulissen und erzielt eine volle Bühnenwirkung. Aus der
stark verkürzten Perspektive ist ersichtlich, daß die Bilder ziem⸗
lich hoch, jedenfalls über Augenhöhe des Beschauers placiert
wurden.

Auf der uns vorliegenden Zeichnung sind zwei Gruppen
einander gegenübergestellt, Christus mit dem Beamten des Land⸗
pflegers vor dem Palaste und die seinen Tod fordernde, auf⸗
geregte Volksmenge auf offenem Platze. Die beiden Figuren zur
Rechten sind wie ein Werk der Plastik behandelt und ergänzen
sich zu einer formvollendeten Rundgruppe. Die aufgeregten
Menschen der Gegengruppe richten alle Bewegungen auf die
abwinkende Hand des Beamten, und die beiden vordersten Ge⸗
stalten, ein hochgewachsener Greis und der behelmte Krieger
blicken auf Christus und stellen die Symmetrie der Kompo⸗
sition her.

Im Hintergrunde des Platzes schließt ein langgestrecktes

Gebäude, dessen Bauart weder deutsch noch italienisch ist, den Horizont ab. Es stellt die Innenfassade einer „Cour d'honneur" in spätgotischem Stil dar, wie sie heute noch in der Freigrafschaft und besonders schön in dem vom burgundischen Kanzler Nicolas Rollin gegründeten Spital in Beaune zu sehen ist. Dieselbe Architektur hat Holbein nochmals verwendet bei der Darstellung der Kaiserin im Totentanz. Daraus kann ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung der Werke gewonnen werden; denn aus den Briefen des Erasmus ist bekannt, daß er den Meister im Jahre 1523 zu Amerbach nach Avignon sandte. Die Reise ging wohl über Besançon, Dijon, Beaune und Lyon, und der künstlerische Gewinn war eine gründliche Kenntnis der französischen Renaissance, deren Einflüsse in der Folge auch zu verspüren sind.

18.

Dorothea Kannengießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer

Studie zum Bildnis auf der Darmstädter Madonna



Zum Besten, was Holbein auf dem Gebiete der Porträtmalerei geleistet hat, gehören die drei Studien zu den Bildnissen der Meyerschen Familie für die Darmstädter Madonna. Die Auffassung ist malerischer als früher, der Bildeindruck lebensvoller und natürlicher; die Vollendung liegt jedoch nicht allein in dem reiferen Erfassen der Persönlichkeit, sondern ganz speziell in der Vollkommenheit der technischen Wiedergabe. Die Linien sind immer noch haarscharf, aber viel bewegter gezogen und feiner empfunden, und die Flächen zwischen den Umrißlinien gewinnen durch die Verwendung von Farbstift und Wasserfarben auf dem gleichen Blatte den für eine Bild-

wirkung nötigen Raumwert. Was diese Studien vor allen anderen auszeichnet, ist die Intimität, mit welcher der Meister die von ihm Dargestellten schildert. Jeder Zug in den Gesichtern war ihm vertraut, und unwillkürlich kam mehr Wärme in diese Arbeiten hinein, als wenn er weniger nahestehende Menschen zu porträtieren hatte.

Auf der Studie ist das Gesicht der Dame von der Rise umhüllt; wie zum Kirchgang gerüstet wollte sie vor der Gnadenmutter erscheinen. Holbein hat sie auch in dieser Tracht auf die Altartafel hingemalt. Die weiße Linnenhülle steht reizend zu der frischen Gesichtsfarbe der schönen Frau und gibt ihrer Erscheinung etwas Sorgliches, Hausfrauenhaftes. Das Gesicht erinnert an die Zeichnung von 1516, die Züge haben sich aber inzwischen veredelt und die Augen sprechen von mehr Seele, als in dem Jugendbildnis.

Die Zusammenstellung der beiden eingehüllten Frauenköpfe auf der Altartafel hat Holbein nachträglich veranlaßt, das Gesicht der lebenden Gattin des Bürgermeisters gegenüber demjenigen der Verstorbenen hervorzuheben. Er befreite es deshalb von der Hülle, indem er die ursprüngliche Fassung so übermalte, wie sie heute zu sehen ist.

19.
Bildnisstudie eines jungen Mannes mit großem Hute



Ein Meisterstück unter den gezeichneten Bildnissen ist der Mann mit dem breitkrempigen Hute; er vereinigt dieselben malerischen Vorzüge mit zeichnerischer Feinheit und Präzision, die dem Familienbilde von 1528 die erste Stelle unter den Gemälden sichert. Die Zeichnung vermittelt uns in einer geradezu monumentalen Fassung die feingeschnittenen geistreichen Ge=

sichtszüge eines Herrn, dem die Kultur des Humanismus ihren unverkennbaren Stempel aufgedrückt hat. Der leicht verträumte Blick weckt die Erinnerung an das Bildnis des jungen Amerbach, wie auch die scharfe Dreivierteldrehung des Kopfes. Aber wie viel schöner ist hier die Umrißlinie gezogen und das Brustbild geschickter in den Raum hineingestellt. Die dunkle Masse des breitkrempigen Hutes bildet Hintergrund und Rahmen zugleich und hebt die Wirkung des Kopfes.

Breit und weich läuft die Umrißlinie; ebenso ist die Modellierung mit gewischten Halbtönen und Strichlagen von farbiger Kreide. Die Ausführung ist so sorgfältig, daß das Blatt als fertiges Porträt und nicht nur als Vorzeichnung entstanden sein kann. Ähnliche Behandlung des Haares, des Umrisses und beschattete, nicht klar herausgearbeitete Augen kennzeichnen die Periode des ersten englischen Aufenthalts. Gewischte Halbtöne und Verwendung von Wasserfarbe für Karnat, Haare und Augen finden sich auf den breit gehaltenen Studien zum Familienbilde des Kanzlers More öfters, doch die solide, ohne die kleinste Routine erreichte technische Schönheit läßt sich in gleichem Maße nur noch an den Stifterbildnissen zur Darmstädter Madonna feststellen.

Der Dargestellte hat einen ausgesprochen alemannischen Typus, weshalb der Schluß nahe liegt, daß Holbein das Porträt in Basel gezeichnet habe. Mit Ausnahme der leicht untermalten Augen ist nur schwarze und farbige Kreide verwendet worden. Die Entstehung des schönen Blattes muß vor der englischen Reise angesetzt werden, ungefähr gleichzeitig mit den Vorzeichnungen nach der Meyerschen Familie.

20—23.

Porträtstudien und Skizze zu dem Familienbilde des Thomas More 1528

ährend des ersten Aufenthaltes in London hat Holbein sein figurenreichstes Gruppenbildnis gemalt, die zehnköpfige Familie des Kanzlers Heinrichs VIII., Thomas More. Eine Empfehlung des Erasmus war die Einführung in das gastliche Haus, das als Heim feiner und hochgebildeter Lebensweise von den bedeutendsten Zeitgenossen, auch von dem königlichen Herrn selbst, besucht wurde. Aus dem Tagebuch von Mores Lieblingstochter, Margrit Roper, geht hervor, daß das große Gemälde im Frühjahr 1528 gemalt wurde, nachdem die Porträtstudien bereits vollendet waren. Von den Vorzeichnungen haben sich in der Sammlung zu Windsor noch sieben Stück erhalten, die alle an künstlerischem und technischem Gehalt gleichwertig sind und den Meister auf der Höhe seines eminenten Könnens zeigen.

Sie sind mit schwarzer Kreide auf weißes Papier gezeichnet, groß im Format und breit in der Anlage; Gesicht und Hände mit Wasserfarbe getönt, ebenso Haare und Augen; zuletzt mit Farbstift sorgfältig überarbeitet. Der Strich ist weich, äußerst lebendig und der individuelle Ausdruck einer jeden Person sprechend erfaßt.

Der Kopf des Kanzlers läßt den vornehmen Charakter erkennen, die überlegene, aber bescheiden zurückhaltende Klugheit, gepaart mit eisernem Willen. Der schöne freie Blick spricht von gereifter Männlichkeit und kündet den Kämpfer mit den scharfen Waffen des Geistes. Er ist die Seele der großen Familie und bildet darum auch den geistigen Mittelpunkt der Gruppe.

Den jungen Sohn John hat Holbein in halber Figur vor⸗

gezeichnet, da ihm zur Charakteristik nicht nur das hübsche Milchgesicht, sondern der jugendliche Körper erwünscht schien. Der lernbegierige Jüngling ist in die Lektüre eines Buches vertieft und gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, das er sonst kaum beanspruchen dürfte. Wie sicher und gewandt der Meister seinen Stift führte, läßt sich an dieser Studie gut verfolgen, wo die ganze „mise en place“ der Figur mit wenigen Strichen hingesetzt ist.

Elisabeth Dancy, die äußerste Figur auf der linken Seite der Familiengruppe, ist scharf im Profil genommen, wobei Holbein die Silhouette mit Nachdruck hervorhob. Ihr Gesicht ist nicht gerade schön zu nennen, aber die Haube mit dem herabhängenden Bändchen ist so kokett aufgebunden und die Frisur so zierlich gemacht, daß sie der ganzen Person Anmut und feine Weiblichkeit verleihen. Mit Rotstift sind die Lippen getönt, und das Kleid mit breiten gelben Kreidestrichen summarisch in den Hauptfalten angegeben, ähnlich übrigens wie auf der Bildnisstudie einer unbekannten Dame im Basler Museum, die auch zu dieser Gruppe von Studien zu gehören scheint.

Die drei besprochenen Vorstudien geben einen lehrreichen Überblick von Holbeins Arbeitsweise und von seinem erstaunlichen Können, jede Persönlichkeit mit den einfachsten Mitteln von der charaktervollsten Seite zu erfassen. Die ernste Würde des Hausherrn ist ebenso wahr getroffen, wie die feine Anmut der wohlerzogenen englischen Dame und wie der in sein Schulbuch versunkene strebsame Jüngling.

Das Originalgemälde war in Wasserfarben auf Leinwand ausgeführt und ist seit dem XVII. Jahrhundert verschollen. Dagegen ist eine erste Originalskizze zu dem Gruppenbilde erhalten geblieben, eine flüchtige, schwarze Federzeichnung auf weißem Papier. More gab die Zeichnung dem Maler nach Basel mit, als dieser im Jahre 1528 zu den Seinen zurückkehrte und versah sie mit erläuternden Beischriften über Name und

Alter, um die verschiedenen Familienmitglieder seinem alten, lieben Freunde Erasmus wenigstens im Bilde vorzustellen. Mit der Erbschaft des Erasmus gelangte das Blatt in die Amer= bachsche Sammlung und schließlich mit dieser in das Basler Museum.

Die repräsentative Anordnung nach Rang und Würde, nach welcher jeder Person ein bestimmter Platz zukommen mußte, war der freien Gruppierung hinderlich. Der Künstler hatte sich daran zu halten und durfte nur innerhalb der Grenzen des strengen Familienzeremoniells nach Abwechslung und be= lebender Wirkung suchen. Aber Holbeins Meisterschaft tritt bei dieser begrenzten Aufgabe um so überraschender hervor, wenn wir bedenken, was vor ihm im Gruppenbilde geleistet worden war. Er hat es verstanden, die Personalfragen mit den künstlerischen Anforderungen zu lösen, die drei männlichen Mitglieder der Familie More in den Mittelpunkt der Gruppe zu rücken, der Lieblingstochter Mores, Margrit Roper, einen hervorragenden Platz anzuweisen und die nicht eigentlich zur Familie gehörigen Personen, die Stiefmutter Alice, die Braut Johns, Anna Grisacre, und den Hausnarren ihrer Bedeutung ge= mäß anzugliedern. Die Hauptgruppe nimmt zudem Rücksicht auf die zwei Familienhäupter, auf den Kanzler und seinen hoch= betagten Vater; sie ist symmetrisch angeordnet und in diago= naler Richtung nach hinten in den Raum hineingestellt, der da= durch vertieft wird. Diese Anordnung schafft aber auch Platz für die Nebengruppe zur Rechten und bringt Thomas More, den jetzigen Chef des Hauses, in die Mitte der ganzen Gruppe. Das Medaillon auf seiner Brust ist der Schnittpunkt der Diago= nalen des Blattes.

Der vornehme und geschmackvoll möblierte Saal mit einem Durchblick ins Vorzimmer, wo zwei Schreiber des Kanzlers bei der Arbeit sitzen, die vielen Bücher und das In= teresse der einzelnen Familienmitglieder daran geben ein an=

genehmes Bild von der Sinnesart und Lebensweise, die das Haus zu Chelsea an der Themse beherrschten.

Die außergewöhnliche Bedeutung der Zeichnung liegt allerdings in der Überlieferung einer der größten Leistungen auf dem Gebiete der Porträtmalerei; ebenso wichtig ist aber die Tat=sache, wie Holbein imstande war, die Bildnisähnlichkeit der Köpfe mit einfachen Umrißlinien auch in diesem kleinen For=mate so ausgezeichnet zu treffen.

24.

Vorzeichnung zum Bildnis des Bischofs von Rochester, John Fisher



Keine Nachricht erwähnt das ausgeführte Bildnis des hohen Kirchenfürsten, dagegen sind zwei Studien dazu vorhanden, von denen sich die eine in Wind=sor, die andere in der Kupferstichsammlung des Britischen Museums befindet. Beide verraten des Meisters sichere Hand, nur ist das Londoner Exemplar besser er=halten und hat eine ruhigere, abgeklärte Wirkung. Mit Kohle und spärlicher Anwendung von Rotstift ist die Zeichnung auf das weiße Papier gerissen und im Gesichte nochmals mit Pinsel und Tusche übergangen. Die Hauptlinien hat Holbein stark be=tont, durch das seitlich einfallende Licht scharf herausgehoben; denn es galt, einen der markantesten Köpfe im Königreich für die Mit= und Nachwelt zu porträtieren.

John Fisher war eine goldlautere, aber schwache Natur; eine unglaubliche Freundlichkeit des Benehmens gegen jeder=mann wurde ihm nachgerühmt, im gerechten Zorne konnte er je=doch maßlos grausam sein. In den großen, weit offen stehenden Augen flackert kaum sichtbar die unheimliche Flamme des reli=giösen Fanatismus.

Er gehörte, wie der gleichzeitig von Holbein in zwei Bildnissen gemalte Erzbischof Warham von Canterbury zu den Gönnern und Freunden des Erasmus und wurde von dem letzteren wegen seines ungewöhnlich gütigen Charakters gepriesen. Ob Holbein mit einer eigenhändigen Empfehlung des Erasmus oder erst durch Mores Vermittelung zu ihm gelangte, muß unentschieden bleiben; der Ausführung nach gehört die Zeichnung eher in das Jahr 1527.

25.

Bildnis des Sir John Godsalve



Porträtiert hat Holbein den jungen John Godsalve bereits auf einem Doppelbildnis von 1528, zusammen mit seinem Vater Sir Thomas. Es ist das mit bewundernswerter Sorgfalt gemalte Bild in der Dresdner Galerie, wo der Meister den Typus des englischen Landedelmannes und seines Sohnes trefflich wiedergegeben hat. Verschlossene Charaktere, etwas schläfrigen Temperaments, aber klug und lauernd, wie der Bauer selbst. Viel später als das Doppelbildnis kann das in Aquarellmalerei ausgeführte Porträt des Sohnes nicht datiert werden; der junge Herr zeigt sich allerdings selbstbewußter und weniger als ergebener Sohn des Vaters, aber das hängt nicht nur vom reiferen Alter, sondern auch von der freieren Auffassung ab.

Die mit Wasserfarben vollständig kolorierte Kreidezeichnung ist heute ein Unikum; denn gewöhnlich pflegte Holbein nur einzelne Teile zu untermalen, die Töne als Masse anzugeben, ähnlich wie auf seinen dekorativen und kunstgewerblichen Entwürfen; am nächsten steht dem Blatte das unvollendete Bildnis eines jungen Weibes im Basler Museum, zu dessen Bemalung allerdings Ölfarbe verwendet worden ist.

Als Halbfigur hat der Künstler den Dargestellten fest in den Raum hineingesetzt, den Hintergrund mit einem kräftigen Kobaltblau überlegt und die Farben des schwarzen Oberkleides, der violetten Ärmel und des Pelzbesatzes als breite Tonmasse hingestrichen, so daß eine harmonische Stimmung entsteht, eine vollkommene Bildwirkung. Mit großer Sorgfalt ist der Kopf durchgearbeitet, das Karnat fleischrot unterlegt und fein vertrieben. Jedes einzelne Haar auf dem Kopfe, am Kinn und an den Augenbrauen ist genau wiedergegeben, jede Schwellung der Haut, und doch hält das Ganze zusammen, wie aus einem Gusse.

Sympathie erweckt das sprechend ähnliche Bildnis nicht, aber gerade darin liegt die Stärke der Darstellung, daß von der äußeren Erscheinung auf das innere Wesen des Porträtierten geschlossen werden kann. John Godsalve war später am Hofe Heinrichs VIII. als enger, rechthaberischer Puritaner bekannt.

26.

Die schöne Phyllis Kostümstudie

Leicht und flüchtig ist die elegante Federzeichnung laviert. Ihre Entstehung fällt in eine Zeit, da das Problem der Bewegung des menschlichen Körpers den Meister lebhaft beschäftigte. In großen dekorativen Kompositionen suchte er die überaus schwierige Aufgabe zu studieren und auf die verschiedenste Art zu lösen. Die große Landsknechtschlacht in Basel, in welcher die Wucht zweier aufeinander prallender Heerhaufen dargestellt ist, das zur Abfahrt bereitliegende Schiff mit dem bunten Leben und Treiben der Bemannung (in Frankfurt), der siegreiche Zug des Königs Saul auf dem Rathausbilde gehören dieser Periode konzentrierter Arbeit an.

Was Holbein schon früher einmal, bei den Basler Frauen-
trachten, geben wollte, ist ihm hier in der Vollendung gelungen,
die Darstellung einer prunkvoll gekleideten, eleganten Dame
mit all dem Charme, der ihrem Wesen anhaftet und aus ihren
Bewegungen entspringt. Wie frei und ungezwungen bewegt sie
den Kopf und den schlanken Hals; wie viel interessanter sind
die Linien der Schultern und der Büste, der Faltenwurf des Ge-
wandes und die starke Drehung des Körpers, als auf dem früheren
Versuche. Herausfordernd neigt sich die Schöne nach vorn, dem
Beschauer zu, und balanciert mit Zaum und Zügel in der er-
hobenen Linken. Die eine Hand ist allerdings zu groß, die andere
leicht verzeichnet, aber die Schönheit der Erscheinung wird da-
durch nicht im geringsten beeinträchtigt.

Wen Holbein in der bestrickenden Frau darstellen wollte,
läßt sich nicht mehr sagen; vielleicht die schöne Phyllis, die den
weisen Aristoteles einzuspannen und zu reiten pflegte oder
die Nemesis, die er ähnlich auf dem einen Wandgemälde im
Stahlhof zu London aus den Wolken herabschweben ließ. Auch
Dürers „Großes Glück“ hält dieselben Attribute in der Hand
und wird als Nemesis bezeichnet. Die Darstellung war also
nicht ungewöhnlich.

27.
„Samuel verflucht den siegreichen König Saul“ Entwurf und Farbenskizze zu einem Wand-gemälde, ehemals im Rathaus zu Basel

Nach der Rückkehr aus England im Jahre 1530
hat Holbein das letzte Wandgemälde ausgeführt.
Es ist die beste Leistung im ganzen Zyklus der
Rathausbilder und gibt den sichersten Aufschluß
über die erstaunliche Weiterentwickelung seines
Könnens. Die Szene ereignet sich nach dem Texte des

15. Kapitels im ersten Buche Samuels. Über den räumlich von der übrigen Darstellung losgelösten Hauptfiguren hängt die Inschrifttafel. Durch die Vorwärtsbewegung des Königs und die Gegenbewegung Samuels sind aber beide mit dem hinter Saul herziehenden Heerhaufen verbunden. Holbein hat den Vorgang zur Schilderung eines prachtvollen Kriegerzuges benutzt und den landschaftlichen Hintergrund mit brennenden Dörfern und Schlössern insofern auch in das große Bewegungsproblem hineingezogen, als sich die Horizontlinie der Landschaft den Bewegungen der Figuren anpaßt und dort am tiefsten herabsteigt, wo sich die beiden Hauptpersonen treffen.

Der Zug kommt mit großer Wucht heran, aus der Tiefe des Bildes heraus und zieht in scharfer Wendung quer über die Szene hin. Die Bewegungen von Mensch und Tier sind gut beobachtet und so erfaßt, daß sie zur Fortbewegung des ganzen Zuges mithelfen. Das starke Ausschreiten des ersten Kriegers, die vornübergeneigte Haltung Sauls und des letzten Reiters, die Linien der Spieße und Schwerter tragen zu der Gesamtwirkung bei.

Die Zeichnung ist im Detail flüchtig, die Augen nur kreisförmig, mit einem Punkt in der Mitte, aber im Gesichtsausdruck der handelnden Personen ist der innere Zusammenhang gegeben durch den von heiligem Zorn entbrannten Propheten, den reuevoll unterwürfigen König, den ob der Schande seines Kriegsherrn gramerfüllten Krieger und den in Angst um sein Leben zusammenbrechenden König der Amalekiter. Die Figuren heben sich grau in grau von dem mit Wasserfarben leicht kolorierten Hintergrunde ab; die aus früherer Zeit herrührenden Säulen zu Seiten des Bildes sind ebenfalls nur mit grauschwarzer Tusche modelliert.

28.

Die Steinwerferin Weibliche Aktstudie



Studien nach dem nackten menschlichen Körper sind nicht zahlreich auf uns gekommen; der „tote Christus“ von 1521 gibt aber ein glänzendes Zeugnis über die anatomischen Kenntnisse Holbeins. Es ist auffallend, daß gerade aus dem Anfang der dreißiger Jahre, wo sich der Meister so eingehend mit der Darstellung bewegter Menschengruppen befaßte, sozusagen keine Studien vorhanden sind. Und doch zeigt sich bei näherer Untersuchung der Kompositionen, daß jede einzelne Figur sorgfältig auf die Körperbewegung hin studiert ist und sich als fertiger Teil dem Ganzen einordnet. Auf ein paar Skizzenblättern sind Versuche perspektivischer Darstellung zu finden, wo Holbein nach dem Vorbilde Lionardos mit geometrischen Konstruktionen arbeitete.

Auch unsere Aktstudie stellt ein Problem der italienischen Kunst dar und erinnert an ähnliche Zeichnungen Raphaels und Lionardos.

Der Meister hat das Modell so gestellt, daß alle Linien des Körpers heraustreten und die runde Weichheit des weiblichen Aktes schön zur Geltung kommt; er hat ihr Steine in die Hand gegeben und sie die Arme ausstrecken lassen, um die Muskeln zu spannen und sichtbar zu machen. Der lebhaft bewegten Figur setzt er eine geradlinige Säule zur Seite, gleichsam als Maßstab für ihre Bewegung und gibt ihr durch eine starke Modellierung mit schweren Schatten und aufgesetzten Lichtern eine lebendige Wirkung, zu welcher der rötlichgelb getönte Untergrund viel beiträgt.

Auf einem Scheibenriß mit dem Wappen des Basler Buchführers Lachner hat Holbein schon in früherer Zeit ein nacktes

Weib dargestellt, das nach dem lebenden Modell gezeichnet ist, hübsch und kokett als elegante Schildhalterin. Der Vergleich zeigt aber, wie sehr der frühere Entwurf nur auf den dekorativen Effekt hin gearbeitet war, währenddem die spätere Studie das Resultat gründlichen Wissens repräsentiert.

29.

Studienblatt aus dem sogenannten Skizzenbuche Holbeins



Das sogenannte Holbeinsche Skizzenbuch aus der englischen Zeit (Woltmann 110) war ein kleiner Sammelband in Oktav, der außer einer größeren Anzahl von Originalskizzen auch Schulzeichnungen, spätere Kopien und sogar Holzschnitte enthielt. Die Originalzeichnungen sind fast alle während des zweiten englischen Aufenthaltes entstanden und stellen in überwiegender Menge kunstgewerbliche Entwürfe dar; eine zweite dazugehörige Sammlung ähnlichen Inhalts befindet sich heute im Britischen Museum.

Auf zwei Blättern hat Holbein Versuche zur perspektivischen Darstellung des Kopfes in verschiedenen Posituren und der Hände gemacht, teilweise mit Gliederpuppen gestellt und unter Zuhilfenahme geometrischer Konstruktionen. Lionardos Traktat und Dürers Lehre von der Proportion waren ihm sicherlich bekannt, obwohl er aus sich selbst so konstruktiv und organisch entwarf und zeichnete, daß ihn diese Aufgaben auch ohne äußere Anregung ganz besonders reizen mußten. Dieselben Hilfslinien lassen sich an vereinzelten kunstgewerblichen Zeichnungen, wie z. B. an dem auf Tafel 43 abgebildeten Spiegelrahmen in praxi nachweisen.

Der Strich ist so sicher und überlegen geführt, daß die Skizze erst während des zweiten englischen Aufenthalts entstanden sein kann.

30.

Der Parnaß. Entwurf zu einer Festdekoration am Stahlhof in London beim Einzug der Königin Anna Boleyn. 31. Mai 1533

m großen und ganzen entspricht der aus der Weigelschen Sammlung stammende Entwurf der Beschreibung einer überaus kostbaren Festdekoration, die nach der Erzählung von Zeitgenossen das Gildehaus der deutschen Kaufmannschaft schmückte, als die Königin Anna vom Tower durch die Stadt London nach Westminster zog, um am darauffolgenden Tage in der Abteikirche die Krone zu empfangen.

„Da war ein köstliches und wunderbar kunstvolles Schaugerüst von den Kaufleuten des Stahlhofs aufgerichtet worden; darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Helikon, welche von weißem Marmor war, und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. Dieser Brunnen floß reichlich mit echtem Rheinwein bis zum Abend. Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope, und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen großen Instrumenten spielend, und zu ihren Füßen waren goldene Buchstaben, Epigramme und Gedichte geschrieben, in welchen jede Muse, je nach ihrer Eigenheit, die Königin pries."

Der deutsche Adler krönt den aus grünen Zweigen leicht gefügten Bau, unter welchem Apollo tront und die Festkantate dirigiert. Die Stellung und die Armbewegung des Gottes, wie

auch die grüne Laube erinnern an Mantegnas Madonna della
Vittoria im Louvre; wenn dem Meister das Werk bekannt war,
so zeugt es von seiner richtigen Empfindung, daß er sich gerade
an dieser festlichen, farbensatten Schöpfung inspiriert hat.

Zu Seiten, vor grünen Bosketts, zierliche Kande-
laber mit den Wappen des Königs und der Königin, vorn der
Rheinweinbrunnen, der bei der endgültigen Ausführung tiefer
zu stehen kam und zwischendrin, in anmutiger Gruppierung
um den Tron herum, die neun Musen.

Holbein hat den Augenblick dargestellt, wie Apollo
beim Nahen der Königin das Zeichen zum Beginn der Fest-
hymne gibt, wie der göttliche Chor mit dem Gesange anhebt
und die Musikinstrumente erklingen. Auch die Musikantinnen
lassen ihre Stimme erschallen; denn alle Musen haben den Mund
geöffnet.

Die Skizze ist flüchtig, aber mit verblüffender Sicherheit
entworfen, grau getuscht und teilweise grünlich bemalt. Die
Bosketts mit Grün getönt und die Kränze am Torbogen gelb-
lich. Die Symmetrie des im gleichseitigen Dreieck eingezeich-
neten Aufbaus ist durch das Zusammenstellen der beiden, vom
gleichen Notenblatte lesenden Frauen gewahrt. Unklar erscheint
der untere Abschluß der Dekoration. Wahrscheinlich war
das Gerüst vor dem Tore aufgestellt, so daß man unter dem
offenen Bogen in das Haus hineingehen konnte. Ferner bleibt
noch die Frage offen, ob die ganze Dekoration gemalt war, oder
ob die Figuren als lebendes Bild auf dem bemalten Gerüst
gruppiert worden sind.

Der Erfolg dieser Schaustellung war nachhaltig, und es
ist möglich, daß der König durch die Dekoration auf den
Künstler aufmerksam wurde, obwohl keiner der das Fest be-
schreibenden Chronisten den Namen Holbeins erwähnt hat.

31.

Skizze zu einem Wandgemälde „Der Triumph des Reichtums“, ehemals im Stahlhof zu London

ine leicht getuschte Federskizze ist der einzige auf Holbeins Hand zurückgehende Überrest der großen Wandgemälde, mit denen der Meister den Festsaal der deutschen Kaufleute im Stahlhof zu London ausgeschmückt hat. Aus der über dem Eingangsportal des Hauses eingegrabenen Devise: „Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn, wem es fehlt, der trauert, wer es hat, dem bangt“, bildete er, wahrscheinlich mit Hilfe eines Gelehrten, zwei inhaltsschwere Kompositionen, den Triumphzug des Reichtums und der Armut. In festlichem Zuge ließ er den Gott des Goldes, Plutus, in vierspännigem Wagen an dem Beschauer vorüberziehen, geleitet von allegorischen Figuren und begleitet von den historischen Vertretern des Reichtums. Als Gegenstück erschien die Penia auf einem von Maultieren und Ochsen gezogenen Karren mit einem Gefolge von Repräsentanten der Arbeit und aller Art Entbehrung. Der Zug des Reichtums entfaltete sich in behaglicher Breite an einer Längswand des Saales, derjenige der Armut war auf einer Schmalwand zusammengedrängt. Mit Beischriften auf Tafeln und Schriftbändern erhielt die gelehrte Komposition die nötigen Erklärungen, ähnlich wie die Wandmalereien im Ratssaal zu Basel ein Dezennium vorher. Von den ausgeführten Gemälden existieren Kopien aus dem XVI. und aus dem XVII. Jahrhundert; sie lassen auf eine Grisaillemalerei mit Gold und blauem Hintergrunde schließen, ungefähr wie der Zug der Königin von Saba vor Salomons Tron.

Die endgültige Fassung des Triumphzugs des Reichtums war figurenreicher als die Skizze. Holbein hat den Zug durch Ausfüllung der Lücken zwischen den Pferden und rings um den Wagen massiver gestaltet, aber die sechs Hauptfiguren im Vor-

dergrunde, und die ihnen entsprechenden Gefährten in der zweiten Reihe sind gleich geblieben. In diesen sechs Paaren vollzieht sich die ganze Bewegung des Zuges; die Linienführung ist ebenso schön, als geschickt und die Darstellung der vorüberziehenden Menschenmenge in geradezu genialer Weise gelöst. Wiederum die frappante Charakteristik der einzelnen Figuren, der altersschwache König des Goldes, die klugen und hochmütigen Besitzer der irdischen Güter und die bildschönen, in ihren graziösenBewegungen überirdisch wirkenden allegorischen Frauengestalten. Den Augpunkt des Beschauers hat der Meister auf die Grundlinie der Komposition gerichtet, wo alle an der Bewegung des Zuges beteiligten Personen fest auftreten.

32.

Salomon empfängt die Königin von Saba und ihr Gefolge

Miniaturmalerei auf Pergament

Obwohl sich an Hand einer Serie von Arbeiten nachweisen läßt, daß Holbein auch als Miniaturmaler tätig war, sind heute noch nicht alle Zweifel darüber gehoben. Er soll die Technik erst in England von einem Niederländer, Lucas Storebout, erlernt haben. Wie wenn das nötig gewesen wäre bei einem Künstler, für den es keine Schwierigkeiten der Technik gab! Geradezu vollendet ist die Darstellung des Zuges der Königin von Saba mit ihrem Gefolge zum Trone Salomons. Das außergewöhnlich schöne Stück war jedenfalls als Geschenk für den König bestimmt, zugleich eine Art von ergebener Widmung, indem Salomon die Züge Heinrichs VIII. zeigt. Ob die Komposition nur als Illustration gedacht war oder auch als Vorwurf für ein dekoratives Wandgemälde, läßt sich aus der Zeichnung nicht ersehen, aber die

Anordnung der Architektur und der in wundervollem Wechselspiel sich bewegenden Gruppen ist so großzügig, daß die ganze Pracht und die volle Wirkung sich erst bei einer monumentalen Ausführung vollständig entfalten.

Was Holbein beim letzten Basler Rathausbilde und in den beiden Triumphzügen des Reichtums und der Armut in der Festhalle der deutschen Kaufleute bereits dargestellt hatte, das übertrifft er hier an Reichtum der Bewegung und an formaler Schönheit. Der Zug der Frauen wendet sich in feierlichem Tempo mit einer starken Biegung von links nach rechts aus der Mitte des Bildes vorn bis zu dem Trone Salomons im Hintergrunde. Direkt gegen den König gedreht ist die Gruppe der knienden Diener und das Resultat der Gegenüberstellung der beiden zu Salomon gerichteten Züge ist ein Gewinn vornehmer Erhabenheit für das weibliche Gefolge. Auch die Gruppen der Ratgeber zu Seiten des Trones und die strenggegliederte Architektur des Saales wirken als Gegensätze.

Der hintere Teil der Komposition erinnert an das Basler Rathausbild, an Rehabeam und die Ältesten des Volkes; hier ist mehr Zeremoniell, mehr Würde, dort aber mehr wirkliches Temperament. Der Zug der Frauen dagegen ist von klassischer Schönheit; die weichen, zarten Körper in ihren Bewegungen reich variiert und dennoch gleichmäßig fortschreitend. Eleganz und feiner Rhythmus sind die Bindeglieder zwischen den einzelnen Figuren, die an Liebreiz den schönsten Schöpfungen Raffaels nicht nachstehen. Auch der unterwürfige Haufe der Diener ist mit derselben künstlerischen Meisterschaft durchgebildet.

Die Ausführung ist zum Teil mit dem Pinsel getuscht, zum Teil mit der Feder gerissen. Die Modellierung von allergrößter Feinheit mit Grau, Braun und Deckweiß hebt die Figurengruppen in bräunlichen Tönen aus der grauen Architektur heraus. Hintergrund und Kassettendecke zeigen blaue Färbung, die

Architektur an den Ornamenten Vergoldung. Die Beischriften sind ebenfalls in goldenen Buchstaben und vorn rechts leuchtet als einziger bunter Farbfleck unter den Geschenken eine Kiste mit roten Früchten auf grünen Blättern.

Die großen Wandgemälde im Stahlhof müssen diesem Meisterwerke in Stil und Ausführung sehr ähnlich gesehen haben.

33.

Studie zum Bildnis eines unbekannten Herrn mit schwarzem Vollbart



nter den unbekannten Bildnisstudien in Windsor fällt ein Herr mit ausgesprochen südfranzösischem Typus auf; er gehörte wahrscheinlich zur franzö= sischen Gesandtschaft, die im Jahre 1533 in un= gewohnter Zahl in London weilte. Das große Bild= nis der beiden Gesandten in der Nationalgalerie daselbst hat Holbein im genannten Jahre gemalt und diesem, speziell der einen Vorstudie in Windsor, steht die Zeichnung am nächsten.

Sie fällt durch die außergewöhnliche malerische Behand= lung auf, die ihr Bildwirkung verleiht. Schwarzes Haupt= und Barthaar umrahmen das flache Gesicht, sie sind mit Tusche ge= malt, während das Gesicht mit schwarzer Kreide, Rotstift und Deckweiß aus dem leicht blaßrot grundierten Papier heraus= gearbeitet ist. Überall eine unglaubliche Sorgfalt im Detail, ohne jedoch die Gesamtwirkung zu verlieren: Schnurrbart und Backenbart sind mit dem Pinsel überarbeitet, Strich um Strich hat der Künstler die Haare aus der Masse herausgenommen und die Struktur des Bartes dargestellt, wie auf einem aus= geführten Gemälde. Auch das Kleid ist mit dem Pinsel über= gangen, aber so geschickt und geistreich, daß nur Holbeins Hand darin erkannt werden kann. Die Farben sind, wie auf allen Entwürfen aus den ersten Jahren des zweiten Londoner Auf= enthalts, in deutscher Sprache notiert.

34.

Vorzeichnung zum Bildnis der Herzogin von Suffolk



um Bildnis der Herzogin ist die Vorzeichnung doppelt vorhanden; die Sammlung in Windsor enthält ein nachträglich mit dem Namen bezeich= netes Exemplar, ein zweites unbezeichnetes befindet sich im Britischen Museum. Daß Holbein zwei vollständig gleiche Entwürfe gemacht hat, scheint nicht sehr einleuchtend, obwohl die Kopie von Meisterhand in besonderen Fällen verlangt wurde, wie es heutzutage noch zu geschehen pflegt.

Das Londoner Exemplar wirkt bedeutend lebensvoller und weniger steif, als die Windsorzeichnung. Der hoch= fahrende Blick der stolzen Dame ist ausgezeichnet wieder= gegeben.

Auffassung und Technik weisen die Entstehung des Blattes in die ersten Jahre des zweiten englischen Aufenthalts. Es ist jedenfalls vor dem Bildnis des Richard Southwell einzu= reihen.

Holbein hat das weiße Papier mit einem leichten blaß= roten Grund überzogen, der teilweise abgefallen ist. Augen und Haare sind mit Wasserfarbe untermalt, und das Gesicht ist mit Verwendung von schwarzer und farbiger Kreide aus dem fleisch= farbigen Grundton herausmodelliert. Die Zeichnung wurde mit dem Pinsel und chinesischer Tusche gut, aber in scharf ge= zogenen Strichen und mit feiner, grauer Modellierung über= arbeitet.

Die Anlage ist einfach und die Ausführung auf die für das Gemälde notwendigen Angaben beschränkt; nur der für den Zeichner interessante Kragenbesatz aus schwarzen Samtbändern wurde mit großer Sorgfalt nach dem Modell kopiert.

35.

Studie zu einem Gruppenbildnis der Familie Brandon



eider ist das ausgeführte Gemälde verschollen, das Holbein nach der Studie im Jahre 1535 gemalt haben muß. Der kleine Kavalier auf der rechten Seite ist identisch mit dem auf einem Miniaturbildnis dargestellten Henry Brandon, dem ältesten Sohne des Herzogs von Suffolk. Die Miniatur wurde im September 1535 gemalt, als der Knabe bereits zu kränkeln anfing. Die Stellung ist dieselbe, wie auf dem Gruppenbilde, und der Arm ruht auch dort auf der Lehne der gotischen Bank, nicht auf einer Tischplatte. Das große Bild muß also kurze Zeit vorher, jedenfalls im gleichen Jahre entstanden sein.

Von dem Moreschen Familienbilde zur Gruppe von Holbeins Frau mit den beiden Kindern in Basel ist eine Klärung zu konstatieren, ein glückliches Streben nach Natürlichkeit und ungezwungenem Zusammensein. Durch eine fest ins gleichseitige Dreieck gestellte Komposition hat Holbein im Basler Bilde die starke, in sich abgeschlossene Wirkung erreicht, die heute noch den Beschauer fesselt und den Blick dahin bannt, wo ihn der Meister verweilen lassen wollte. Als Gruppe ist aber das Familienbild der Brandon noch viel weiter entwickelt, da sie trotz der Häufung der Figuren so ungezwungen wirkt, wie ein gut beobachtetes Genrebild, das der Meister mit flinker Hand ganz zufällig festgehalten hat. Wie hübsch ist die Kindergruppe links gelöst, das bettelnde Mädchen, dem der Bruder helfen will und das mit den Händchen unruhig herumsuchende Wickelkind. Der Älteste scheint das Temperament der Mutter geerbt zu haben; denn er sitzt ebenso würdig und mit derselben Ruhe da, wie sie.

Diese natürliche Gruppierung erscheint uns selbstver-

ständlich; sie ist aber das Resultat einer streng durchgeführten und symmetrisch genau abgewogenen Komposition. Die Mutter mit dem Kind im Arm und die beiden Knaben zur Seite sind einem gleichschenkligen Dreieck eingezeichnet, dessen Grund= linie die das Bild in der Breite halbierende Gerade bildet. Die Figurenreihe ist von vorn rechts nach links hinten in den Raum hineingeführt, in der Richtung der Sitzbank, um eine freie Ecke für das kleine Mädchen links vorn zu schaffen, und die zwei Knaben, welche die Gruppe nach beiden Seiten hin abschließen, sind in gleichem Abstand von der Mutter entfernt. Nach unten führen einzelne Bewegungen der Knaben wieder gegen die Mitte zu, auch das schräg gestellte Mädchen, und runden die Kom= position ab.

Die Zeichnung ist mit Kohle vorgezeichnet, mit Tinte und grauschwarzer Tusche ausgeführt, die Lichter sind aus= gespart.

36.

Bildnisstudie eines unbekannten Herrn in mittleren Jahren

Vermöge der guten Erhaltung besitzt die schöne Vor= zeichnung zu einem Porträt aus den ersten Jahren des zweiten englischen Aufenthalts noch die un= gebrochene Frische eines Holbeinschen Entwurfes. In großem Formate aufgezeichnet gibt sie das Detail mit klarem Strich, verfolgt die Bewegung der einzelnen Haare, die Hebungen und Senkungen der Haut und bleibt dabei doch frei von jeder Überladung. Der Charakter des Herrn, der kluge, durchdringende Blick und die vornehme Ruhe ge= winnen durch die einfache Ausführung überzeugende Macht, und der Beschauer steht unter dem Banne des Dargestellten.

Die Technik entspricht den Arbeiten von 1532—35; auf

weißem Papier ein blaßroter Grundton in Wasserfarbe, Umriß=zeichnung in schwarzer Kreide, Augen, Haare und Bart leicht untermalt, die Modellierung mit Rötel und schwarzer Kreide fein vertrieben. Die Hauptlinien des Gesichtes, der Umriß von Kopf und Barett sind mit scharfem Pinselstriche überfahren, wohl um dieselben noch schärfer durchzubilden und sie dauerhafter zu machen, als die leicht verwischbaren Kreidestriche waren. Hier, wie auf den meisten Zeichnungen in Windsor rührt diese Nach=bearbeitung von der Meisterhand her.

37.

Studie zum Bildnis des Sir Richard Southwell im Museum der Uffizien zu Florenz



elten sind die Studie und das ausgeführte Porträt auf unsere Zeit gekommen oder der Forschung so zugänglich, wie die Handzeichnung mit dem Bildnis des Sir Richard Southwell in Windsor und das Gemälde darnach im Museum der Uffizien zu Florenz. Hat Holbein anfänglich mehr in die Zeichnung hineingelegt, als in das ausgeführte Bild, wie das beim Bürger=meisterbildnis von 1516 der Fall ist, so dient sie ihm in späteren Jahren fast ausschließlich als Unterlage für die definitive Aus=führung. Er gibt dem Modell die Stellung, setzt den Kopf richtig in den Raum hinein und arbeitet nur den Kopf und bei diesem wiederum nur die prägnanten Linien und charakteri=stischen Merkmale heraus. Er entwickelt aber dabei eine Schärfe, die seinen Linien manchmal den Charakter eines Messerschnittes gibt und den Ausdruck des Gesichtes mit wenigen Strichen so überzeugend erfaßt, daß niemand an der täuschenden Ähn=lichkeit zweifeln wird. Auch Southwell ist so dargestellt.

In breiter Kohlezeichnung sind die Umrisse auf das blaß=

rosa getönte Papier geworfen, das Gesicht ist mit Rotstift und Schwarz so fein überarbeitet, daß man glauben könnte, der Ton des rasierten Bartes sei mit Blaustift gemacht. Auch die Hasen-scharte unter dem Kinn fehlt nicht. Der Hut ist mit leichtem Pinselstrich farbig gedeckt, etwas gelb und Rotstift an Kleid und Kette, und die Schatten sind schwarz getuscht. Der Umriß des Gesichtes, Augen-, Mund- und Nasenlinien, das Haar und die Kappe sind mit der Feder nachgezogen, zu noch schärferer Präzision.

Sogar die Beischrift hat der Meister schon auf der Studie ausprobiert, allerdings nur mit Kohle, was aber zeigt, wie viel ihm an ihrer richtigen Plazierung gelegen war. Die Zeichnung wurde mit scharfer Metallspitze nachgezogen, wahrscheinlich mit Silberstift gepaust, um auf das Bild übertragen zu werden. Früher hat Holbein die Linien mit einer Nadel durchlocht und die Umrisse auf das Bild mit Farbstaub durchgeschlagen. Das ist aus der Studie des Thomas More zum Familienbilde ersicht-lich. Er hat in der Folge wahrscheinlich zu der zweiten Prozedur gegriffen, um die Zeichnung zu schonen.

Das Blatt enthält auf der rechten Seite eine Notiz von Holbeins Hand: „die augen ein wenig gelbaß.“

38.

Studie zum Bildnis der Lady Souch

Unter den Damenbildnissen aus der letzten Zeit darf die Studie zum Bildnis der Lady Souch an die Spitze gestellt werden; die Ausführung zeigt die letzten Konsequenzen einer im Laufe vieler Jahre aus-gebildeten Technik, ein Raffinement in der Ver-wendung der künstlerischen Ausdrucksmittel, das nur Hol-beins Genius finden konnte.

Die volle Defacestellung hat der Meister schon auf dem Bildnis der Anna von Cleve im Louvre zur Darstellung eines feinen, glatten Frauenantlitzes gewählt; der Umriß wirkt aber durch die größere Schlichtheit hier noch stärker. Er hat das Modell dem Beschauer so zugewendet, daß die unbedeutendste Linie in dem Gesichte heraustritt, daß sich die feinen Züge um Mund und Nase mit einem einzigen Striche einprägen und die zarte, sammetweiche Haut mit wenigen Lichtern in ihrer ganzen Eigenart und Feinheit wirkt. Die edle Symmetrie des Porträts erweckt den Eindruck der Schönheit, die vollen, weichen Linien geben die anmutige Jugendfrische dieser Frau wieder, und die großen, weitgeöffneten Augen mit unbestimmtem Blick lassen sie als ein echtes Frauenrätsel erscheinen.

Das Papier ist fleischrot getönt, Haare, Kette und Kopf=putz sind mit Wasserfarben untermalt, die Zeichnung ist mit schwarzer Kreide in scharfen Strichen hingesetzt oder mit dem Finger breit gewischt. Das Gesicht ist mit Rotstift in feinster Vertreibung modelliert und das Licht mit Deckweiß auf dem getönten Grunde aufgehellt. Aber das Wunderbare an dieser Zeichnung sind eine Farbenfeinheit und eine Harmonie zwischen der Darstellung und der Dargestellten, wie sie nur im höchsten Kunstwerke sich findet.

39.

Studie zum Bildnis des Prinzen Eduard von Wales



Eines der letzten Bildnisse Holbeins muß das Porträt des Prinzen von Wales gewesen sein, zu dem sich die Studie in der Sammlung zu Windsor befindet. Der Meister hat den Sohn Heinrichs VIII., den nachmaligen König Eduard VI., mehrmals por=trätiert. Im frühesten Bilde aus dem Ende des Jahres 1538 ist

der Kleine als Halbfigur in Lebensgröße wiedergegeben mit Barett und Kinderklapper. (Hannover.) Zu einem zweiten Bildnis ist die mit Wasserfarben kolorierte Studie in Basel vorhanden; sie stellt den Prinzen ebenfalls noch in zartem Alter dar, mit einer Meerkatze kosend; jedenfalls nach 1540.

Auf der letzten Studie präsentiert sich der König bereits als Kavalier, mit königlicher Würde und Haltung und selbstbewußtem Blick. Im Vergleiche mit der ebenfalls in Windsor autbewahrten Studie zu dem Bildnis in Hannover ist die Zeichnung zu hart. Die Augen und der Umriß des Gesichtes scheinen von anderer Hand verstärkt worden zu sein; denn sie fallen durch eine trockene Schärfe aus der im übrigen glänzenden Technik heraus. Und trotzdem übt sie einen ganz besonderen Reiz aus. Das liebliche Kindergesicht mit den feinen, vornehmen Zügen ahnt schon den schweren Lebensernst, den das Tragen einer Königskrone erfordert. Die heitere Sorglosigkeit des früheren Ausdruckes ist geschwunden und in den Augenbrauen, in den Zügen um die Nase gibt sich der Sohn Heinrichs VIII. zu erkennen.

Was in bezug auf die technische Ausführung des vorigen Blattes gesagt wurde, gilt auch hier; nur sind die Kreidestriche der Zeichnung mehr als zur Hälfte verwischt.

40.
Entwurf zu einer Schweizerdolch-Scheide mit Liebesgeschichten



olbeins schöpferische Gestaltungskraft ist auch der Glasmalerei und der Goldschmiedekunst zugute gekommen; denn gerade auf diesen Gebieten war seine Tätigkeit bahnbrechend und wirkte auf Generationen hinaus nach. Schon in Basel, wo die Meister der verschiedenen Berufszweige eng aufeinander

saßen, hat er nicht nur Entwürfe zu Glasgemälden, sondern eine Reihe von Vorzeichnungen für die Ausführung in Metall angefertigt und dabei ein Verständnis für die Technik an den Tag gelegt, das sich nur durch eine gründliche Materialkenntnis erklären läßt.

Die berühmte Dolchscheide mit dem Totentanz ist ein solcher Entwurf; die für eine Mordwaffe passende Darstellung wurde aus einem Metallstück ausgesägt und auf die Holzscheide festgemacht. Ausgeführte Stücke haben sich mehrere davon erhalten, aber die Arbeit ist so handwerklich, daß die Feinheit der Holbeinschen Zeichnung vollständig verloren gegangen ist. Der Dolch ist eine Art Galanteriewaffe gewesen, die in der mit mythologischen Darstellungen reich geschmückten Scheide getragen wurde. Er war jedenfalls für einen wohlbelesenen und gebildeten Herrn bestimmt und deshalb mit ausgesuchter Kunstfertigkeit entworfen.

Die erste überaus flott gezeichnete Skizze besitzt das Basler Museum, der ausgeführte Entwurf befindet sich im Schlosse zu Bernburg und zeigt außer kleinen figürlichen und architektonischen Veränderungen die beiden Hauptszenen von der Gegenseite, sowie eine andere Spitze.

Die Einteilung der nach oben breiter werdenden Fläche geschieht durch eine dreistöckige Architektur, die der Breite entsprechend bei jeder folgenden Etage größer wird. Zu unterst steht Venus mit dem zum Schusse bereiten Amor in einer Nische, unter einem Portalbau spielt die Geschichte von Pyramus und Thisbe und das Urteil des Paris folgt in einer hochgewölbten Renaissancehalle, die zugleich den ganzen Aufbau abschließt. Der Entwurf hat den Vorzug der frischen Erzählung für sich, in der Ausführung dagegen steht jedes Stück am rechten Platz, wodurch die Komposition an Klarheit sehr gewonnen hat. Trotz der Verschiedenartigkeit der Darstellungen sind die einzelnen Teile so fest untereinander verbunden, daß

die Zeichnung wie ein durchgehendes Ornamentband wirkt und so den Zweck erfüllt, dem sie zu dienen hat.

Die Entstehungszeit des Entwurfes muß in die Jahre 1522|23 gesetzt werden, ungefähr gleichzeitig mit dem Teil der Totentanzbilder, zu denen „Der Keyser“ und „Die Königinn“ gehören.

41.

Entwurf zu einem reichverzierten Dolchgriff

Bestimmt war der zierliche Griff für eine Prunkwaffe, die nur in der Not zum mörderischen Stoße geführt wurde. Trotz der reichen Ausbildung von Knauf und Parierstange ist der Griff bequem zu fassen und handlich. Die Form der beiden verzierten Stücke tritt in stark bewegten Figuren kräftig heraus; symmetrisch komponiert und ins Gleichgewicht gesetzt, gibt sie der Stoßwaffe schon am Griffe eine unheimliche Präzision. Die Figuren des Knaufes bewegen sich in der gleichen Schwingungslinie mit den an der Parierstange schräg gegenüberliegenden. Die oberen, langgestreckten Leiber führen die Bewegung von außen in den Griff hinein, die unteren dagegen krümmen sich nach innen und kennzeichnen dadurch die Funktion der schützenden Metallstange. Wie geschickt ist das figürliche Ornament gewählt! Zentauren und Meerweiber lassen sich natürlicher drehen und winden, als gewöhnliche Menschenkinder.

Der Zentaur zur Linken bäumt sich unter seinem hochgehobenen Schild zum Schutze gegen den Angriff des Lapithen, der, oben am Griffe stehend, den Felsblock zum Wurfe bereit hält. Lieblicher ist die Bewegung des schönen Meerweibes, das einer Schlange ähnlich an der Stange herabgleitet. Da alle Schönheit der Form in den vier Figuren ausgedrückt ist, sind

die übrigen Verzierungen aufs einfachste beschränkt und nur dazu da, die kräftig angegebenen Hauptlinien an Griff und Klinge zu führen.

Daß solche Waffen verfertigt und getragen wurden, beweisen die Bildnisse aus der Zeit und die Kupferstiche Wenzel Hollars nach einzelnen, besonders schönen Exemplaren aus der Kunstsammlung des Grafen Arundel.

42.

Moses und die Rotte Korah
Vorzeichnung zu einem emaillierten Anhänger



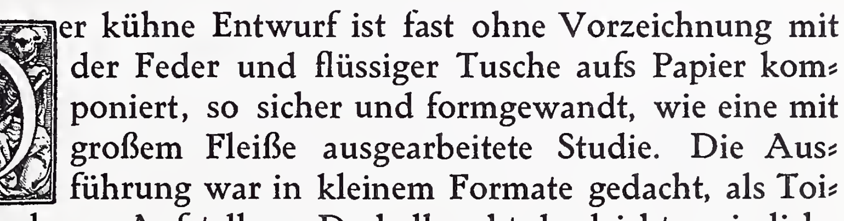
it ebenso großem Erfolge war Holbein im Erfinden von Schmucksachen tätig, nicht nur, weil er die figürlichen Darstellungen vorzeichnete, sondern selbst neue und originelle Gedanken in schöne Zierformen umsetzte. Geschickt wußte er die Leuchtkraft eines Edelsteins in der Komposition inhaltlich zu verwenden, indem er bei der Darstellung eines Feuers einen Rubinstein einsetzte oder den Körper der zu einer Salzsäule erstarrten Frau des Loth mit einem grauen Achat bedeckte. Hundert solcher Einfälle lassen sich unter den vielen Entwürfen herauslesen und beweisen, wie lebhaft Holbeins Freude daran gewesen sein muß.

Ein vollendetes Kunstwerk ist der große Anhänger mit der Schilderung vom Untergang der Rotte Korah, wahrscheinlich in weiß und schwarzer Emailmalerei ausgeführt und von einem leicht durchbrochenen Rahmen eingefaßt. Der Bestimmung des Kleinods Rechnung tragend, ist der untere Teil schwerer gebildet. Zwei Meerweiber winden sich in starker Drehung bis über die Mitte nach oben hin und schwingen flott bewegte Bänder, deren Enden zwei sitzende Putten halten. Diese

Puttengruppe bildet den oberen Abschluß, an dem der Ring zum Anhängen befestigt wurde, als Gegenstück zu dem unten herauswachsenden Blätterkranz, an dem irgend ein schön gefaßter Stein oder eine Perle herabhing.

43.

Spiegelrahmen mit Sirene und Liebesgöttern



Der kühne Entwurf ist fast ohne Vorzeichnung mit der Feder und flüssiger Tusche aufs Papier komponiert, so sicher und formgewandt, wie eine mit großem Fleiße ausgearbeitete Studie. Die Ausführung war in kleinem Formate gedacht, als Toilettespiegel zum Aufstellen. Deshalb ruht der leichte, zierliche Rahmen auf einem schweren Untersatz, aus dem zwei Löwenpranken mit Kugeln in den Krallen als Träger des ganzen Aufbaues herausgreifen.

Die Komposition besteht eigentlich nur aus zwei Gruppen von je drei Figuren, die untereinander nach Inhalt und Form fest aufschließen. Oben tront Amor, Bogen und Pfeil fehlen noch, aber die typisch bewegte Körperstellung läßt den Schützen erkennen. Ihm zur Seite stehen in reizvoller Bewegung zwei geflügelte Engelsknaben, seines Winkes gewärtig; sie sind der plastische Schmuck und Abschluß der beiden die Umrahmung bildenden zierlichen Kandelabersäulen.

In der unteren Gruppe belauschen zwei Putten die schöne Melusine oder eine der Sirenen, die sich im natürlichen Spiegel, in der blinkenden Wasserfläche betrachtet. Auch oben am Rahmen macht Holbein eine Anspielung auf den Ursprung des Spiegels durch die beiden der klaren Flut entstammenden Delphine. Wenn unten die Ahnfrau der schönen, eitlen Frauen in Gestalt eines Meerweibes die Entstehung des Spiegels versinnbildlicht, so muß der Liebesgott, zu dessen Ehren der hilf-

reiche Genosse beigezogen wird, als Herrscher zu oberst tronen; denn ihm wollen ja alle gefallen, die sich des Spiegels bedienen.

In jeder Schöpfung des Meisters steht die geistige Findig-keit auf gleicher Höhe mit der formalen Gestaltungskraft. Und darin haben ihn nicht viele erreicht, keiner übertroffen.

44.

Anhänger mit allegorischer Darstellung der Geburt Christi



u den liebenswürdigsten Kompositionen zählt die flüchtige Federskizze mit einer allegorischen Dar-stellung. Aus dem Erdreich wächst ein Rosenstock empor, mit einer riesigen Blume, auf der ein nackter Knabe sitzt und die rechte Hand erhebt. Zwei Rosenzweige ranken sich zu Seiten und füllen die Fläche mit Blumen und Blättern. Unter dem Rosenstock rechts ein ruhendes Lamm, links ein brüllender Löwe, der dem Angreifer mutig entgegenschreitet. Der liebliche Knabe ist Christus in der Auffassung des alten Volksliedes als Weihnachtsrose:

Es ist ein' Ros' entsprungen
Aus einer Wurzel zart,
Wie uns die Alten sungen,
Von Jesse kam die Art.
Und hat ein Blümlein bracht
Mitten im kalten Winter
Wohl zu der halben Nacht.

Die beiden Tiere zu Füßen sind die Sinnbilder der aktiven und passiven Gläubigen. Am Hofe Heinrichs VIII. war Vor-sicht in religiösen Anschauungen geboten und Holbein trug wohl der Sicherheit des Trägers Rechnung, wenn er die schönen protestantischen Gedanken in einer allegorischen Fassung ver-barg. Der leergelassene Rand ist für die Einfassung bestimmt,

für einen mit Ornamenten verzierten Emailrahmen, wie ihn Holbein selbst an einem Medaillon mit Amor und den Bienenkörben entworfen hat. (London.)

45.

Entwürfe für zwei Rundmedaillons mit Bildern aus dem alten Testament

ine größere Zahl von Vorzeichnungen, ebenfalls für den Schmuck von Medaillons berechnet, kann mit Rücksicht auf die Größe der dargestellten Figuren und die malerische Durchbildung nur für die Ausführung in Emailmalerei bestimmt gewesen sein. Die Technik, von Limoges her in England bekannt, war gerade Holbein für die Übertragung seiner figürlichen Kompositionen auf Schmucksachen erwünscht. Einzig auf diese Weise wurde es möglich, die ganze Feinheit seiner Zeichnung und die sorgfältig vertriebene Modellierung wiederzugeben. Die emaillierten Platten konnten in einer rahmenartigen Fassung als Anhänger getragen oder als Agraffe verwendet werden; sie wurden aber auch an Schmuckkassetten und Geschenktruhen eingelassen. Daraus läßt sich erklären, warum Holbein zusammenhängende Folgen von biblischen und mythologischen Szenen entworfen hat.

Die beiden reproduzierten Stücke zeichnen sich besonders durch die schöne Bewegung der Körper aus, die Holbein in dem kleinen Kreisrund sorgfältig auszuprobieren pflegte. Ein Studienblatt mit der Darstellung, wie der Engel vor Hagar und Ismael erscheint, gibt darüber Aufschluß. Es enthält drei verschiedene Entwürfe, in denen die Grazie des sich neigenden Engels bis zum äußersten Effekt gesteigert ist und alle überflüssigen Linien nach und nach ausgemerzt werden.

Auf der linken Plakette (45a) wird die Szene geschildert, wie Sarah ihrem Gatten die Magd Hagar beilegt. Holbein hat daraus ein temperamentvolles Genrebild gemacht und die erwachte Eifersucht der Ehefrau in der lauernden Körperstellung geschickt und schicklich ausgedrückt. Noch ein zweites Medaillon derselben Folge ist in der Baslersammlung, ein drittes in London.

Die Darstellung rechts (45 b) gehört ebenfalls zu einer Serie von Begebenheiten aus der Geschichte von Jakob und Rahel, zu der sich ein weiteres Stück in Basel befindet. Dort umarmt Jakob die Angebetete sehr drastisch, ländlich-sittlich, hier wälzt er mit Hilfe eines Genossen den Stein vom Brunnen. Die figurenreiche Komposition ist außerordentlich lebendig in das Kreisrund hineingesetzt und wird durch einen landschaftlichen Hintergrund vertieft.

46.

Vorzeichnung zum Miniaturbildnis des Prinzen Edward von Wales

Charakteristisch für Holbeins Geschicklichkeit in der dekorativen Verwendung der Porträts ist die kleine Umrißzeichnung mit der Figur des jungen Prinzen von Wales. Trotz der miniaturartigen Verkleinerung und der auf wenige Striche abgekürzten Zeichnung hat er die volle Porträtähnlichkeit erzielt und den Charakter des kaum zwei Jahre alten Kindes gut geschildert. Über dem Häubchen trägt der Prinz einen mit Hermelin besetzten Federhut, ähnlich wie auf dem Bildnis zu Hannover vom Jahre 1538. Er sitzt im Freien auf einem Kissen und hält ein kleines Hündchen an der Leine. Die dekorative Behandlung des Hintergrundes läßt darauf schließen, daß die Zeichnung in getriebener Arbeit zur Ausführung bestimmt war, wahrscheinlich als

Schmuck für die Rückseite eines der kostbaren Anhänger oder eines mit Edelsteinen geschmückten Medaillons des Königs selbst.

Da der König nur wenigen vertrauten Personen den Zutritt zu dem einzigen Erben seines Trones gewährte, wird die kleine Zeichnung gleichzeitig mit der Studie für das erste Bildnis entstanden sein, das Holbein dem König als Neujahrsgabe am 1. Januar 1539 verehrte und das mit dem Bild in Hannover identifiziert worden ist.

47.

Entwurf zu einem Prunkbecher für König Heinrich VIII. und die Königin Jane Seymour

In zwei durch Größe und Reichtum über allen anderen Goldschmiedearbeiten stehenden Schöpfungen verbinden sich der einzigartige dekorative Sinn des Meisters und sein durch und durch gereiftes Verständnis für das Wesen der Renaissanceornamentik zu höchster Vollendung. Er hat dabei gezeigt, wie nicht allein ein überwuchernder Formen- und Farbenreichtum einheitlich gefaßt und gegliedert werden kann, sondern wie mit wenigen schönen, aber richtig angebrachten Ornamenten und dekorativen Figuren der Eindruck vollendeter Formenschönheit zu erreichen ist. Der Prunkbecher für das königliche Paar und die große Uhr für Heinrich VIII. sind beide nur noch in Entwürfen erhalten, in denen der auf architektonische Wirkung hin komponierte Aufbau nicht genügend zur Geltung kommt. Aber die Absicht des Künstlers ist klar und verständlich; das schmückende Ornament soll zugleich als Bauteil dem Ganzen eingefügt sein und eine bestimmte Funktion ausüben.

Der sorgfältig ausgeführte Entwurf zu dem Becher

bewahrt die Bodleian Library zu Oxford; er weist mehrere Ab=
änderungen von der ersten Skizze auf, die sich bei genauerem
Abwägen der einzelnen Ornamentteile gegeneinander ergeben
haben. Die Form ist ruhiger, fachmäßiger für den Goldschmied
gedacht, als die häufig korrigierte von Einfällen sprühende
Skizze. Im übrigen hat der Becher die Gestalt beibehalten, die
Holbein im ersten Wurfe mit flüchtigem Strich aufzeichnete.
Gewiß eine erstaunliche Leistung.

Das Stück ist ein Festpokal geworden, in dem sich die
ganze Prachtliebe und der unerhörte Aufwand verkörperten,
die damals am Hofe und bei den Großen gepflegt und getrieben
wurden. Die Fülle der Ornamente scheint unerschöpflich, der
Wechsel von gravierter Zeichnung mit getriebener Arbeit, von
glänzendem und mattem Golde mit den emaillegeschmückten
Rosen und farbigen Edelsteinen muß einen märchenhaften An=
blick geboten haben.

Der Becherfuß und der Deckel sind kompliziert geformt
und mit Ornamenten aller Art überlegt, das Trinkgefäß selbst
hat aber eine einfache Form behalten und bildet mit seiner
Schwere das notwendige Gegengewicht zu dem Unterbau und
der luftigen Bekrönung. Als durchgehendes Ornament ver=
wendet der Künstler die königlichen Rosen, abwechselnd weiß
und rot emailliert, ferner den Wahlspruch der Königin "Bound
to obey and to serve" als Buchstabenfries am Fuße und am
Deckel und die von Liebesknoten umschlungenen Initialen H
(Henry) und I (Jane).

Im Aufbau des Deckels liegt die Widmung an die
Besitzer über Hörner blasenden Meerfrauen halten zwei lieb=
liche Putten den mit der Königskrone geschmückten
Schild.

Der schöne Becher war nicht das einzige Stück, das Hol=
bein für die Königin entwarf. Auf dem ungefähr zu gleicher
Zeit entstandenen Bildnis in halber Figur hat sie einen An=

hänger mit den Buchstaben des Erlösers i. h. s. vorgesteckt, zu dem sich die Vorzeichnung von Holbeins Hand sehr ähnlich im britischen Museum vorfindet.

48.

Die astronomische Uhr für König Heinrich VIII.



ie Uhr für Heinrich VIII. war eine der letzten Ar⸗beiten des Meisters; der König erhielt sie erst im Jahre 1544 von seinem Kämmerer Anthony Denny als Neujahrsgeschenk. Das merkwürdige Werk enthält Sanduhr, Kompaß und Sonnenuhr. Auf einem breit ausladenden Fuße mit einer Tafel für die Dedikation steht die Sanduhr in einer Säule, deren Schaftwand zum Öffnen eingerichtet war. Oben im Kapitell war der Kompaß in die Deckplatte eingelassen und mit einem abnehmbaren Deckel zugedeckt. Diese schöne Lösung in Säulenform ist Holbeins Geist entsprungen und hat den großzügigen, monumentalen Aufbau ermöglicht.

Die einfache Silhouette der Säule ist an der Basis und am Kapitell durch Figuren überschnitten, unten durch männ⸗liche Karyathiden, die in eleganter Schwingung aus dem vor⸗geschobenen Fuße herauswachsen und in ihrer Wirkung so⸗wohl auf den geschlossenen Säulenschaft wie auf die offenstehen⸗den Wände berechnet sind, oben durch zwei gehörnte Tierköpfe, auf denen der Deckel zu ruhen scheint. Die Sanduhr ist in eine mit graviertem Linienornament verzierte Metallplatte ein⸗gelassen und bildet so den festen Kern der Komposition.

In dem Puttenzwillingspaar auf dem Deckel hat Holbein die ganze Schönheit des edeln Aufbaues konzentriert und eine plastische Gruppe auf die Säule gestellt, die in ihrer liebens⸗würdigen Grazie wohl zum Schönsten gehört, was die Kunst der Renaissance zu schaffen vermochte. Rücken an Rücken, wie

Tag und Nacht, stehen sie da, eng verbunden, und tragen ge-
meinsam die mit der Königskrone geschmückte Sonnenuhr und die Stundentafeln. In einer zweiten Skizze, ebenfalls im Britischen Museum, ist eine zweite Lösung der Bekrönungsgruppe versucht, bei der die Kinder mit Hemden bekleidet und geflügelt sind.

Der Kompaß zur Linken ist rot und schwarz gemalt, die Beischriften wahrscheinlich für den Uhrenmacher vom Besteller hingeschrieben.

49.

Entwürfe zu zwei Anhängern



nter den zahlreichen kunstgewerblichen Zeich-
nungen in London und in Basel ist so ziemlich alles zu finden, was die Goldschmied- und Juwe-
lierkunst damals verfertigt hat. Holbein ver-
schmähte es nicht, neben den großen Aufgaben die kleinsten, unscheinbarsten Gegenstände mit seinem Genius zu veredeln. Ketten, Schnallen, Ringe, Schnüre, Buchdeckel, Monogramme, Dosen, Medaillons, Anhänger, ferner Ab-
zeichen des Hosenbandordens, Stoffmuster entwarf er mit der nämlichen Sorgfalt, wie die Vorstudie zu einem Bildnis, und jedes Stück ist neu und geschmackvoll ersonnen. Der Voll-
ständigkeit halber sollen zwei dieser einfacheren Schöpfungen ebenfalls besprochen werden, ein Anhänger mit drei Perlen und ein goldenes, mit Steinen und Perlen besetztes, rundes Medaillon. Sie stammen beide aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre und lassen trotz der Verschiedenheit ohne wei-
teres auf denselben Urheber schließen. Wie schön sind die Verhältnisse der Darstellung angepaßt, wie geschickt ist der elegante Umriß bei dem Anhänger mit dem kelchartigen Ab-
schluß verbunden und das breite Medaillon wie ein Präsentier-
teller geformt, auf dem sich die Perlen und edeln Steine ganz

besonders vorteilhaft ausnehmen! Die Dame wächst wie eine Blüte aus dem Kelch heraus und trägt wohl als Porträtfigur die eigene Devise: „well laydi well.“

50.

Selbstbildnis des Künstlers

Tuschzeichnung mit Wasserfarben koloriert. 0,435 × 0,342.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. — Als Titelbild dieses Werkes.



rotz aller ausgesprochenen Zweifel muß das Bildnis als Selbstporträt des Meisters gelten. Im Amerbachschen Inventar des Jahres 1586 wird „ein conterfehnung Holbeins mit trocken Farben, so im großen Kasten unter Holbeins Kunst ligt“ genannt, das als „Contrafaict Holbeins mit Trokkenen farben auff Papier“ bei der Übergabe der Sammlungen an den Staat im Jahre 1662 aufgeführt ist.

Kurz nach der Rückkehr von Luzern muß Holbein die Arbeit unternommen haben und zwar nicht als Vorstudie zu einem Gemälde, sondern mit der Absicht, das fertige Bild mit trockenen Farben aufs Papier zu bringen. Die Ausführung ist deshalb sorgfältiger und solider, die Modellierung mit farbiger Kreide fein vertrieben. Farbspuren lassen erkennen, daß nicht nur das Barett, sondern auch der Mantel ursprünglich rot bemalt waren. Dazu stimmt die starke Färbung des Karnates und die Tradition eines kräftigen blauen Hintergrundes, der wegen der Zersetzung der blauen Deckfarbe von einem früheren Besitzer abgeschnitten und durch eine blaue Unterlage ersetzt worden war.

Die Zeichnung ist angenehm weich, treffend im Ausdruck, sie stellt einen jungen Mann in blühendem Alter vor, dem die leiblichen Genüsse nicht fremd zu sein scheinen; volle

Backen und ein feistes, rundes Kinn. Aber die Augen sind klar und hell, und der scharf beobachtende Blick gibt dem an sich nicht auffallenden Gesichte etwas Ungewöhnliches.

Schon auf den frühen Jugendbildnissen unterscheidet sich Hans von dem temperamentvolleren Bruder durch ein stilles, in sich gekehrtes Wesen. Staunend steht er bei der Taufhandlung auf der Paulsbasilika des Vaters da, wie wenn er die Erscheinungen dieser Welt für immer festhalten wollte. Ähnlich ist er auch auf der Zeichnung von 1511 im Berliner Kupferstichkabinett.

Später trug Holbein den Bart, breit und kurz geschnitten, nach Schweizerart, und dergestalt blickt er von der Fassade des Hauses zum Tanz herab. Als Selbstbildnis gelten auch die bärtige Figur im Totentanz neben dem Wappen des Todes und ein Pannerträger auf einem Scheibenriß mit dem Wappen des Urserntals. Möglicherweise ist der hl. Georg auf einem Altarflügel in Karlsruhe ebenfalls ein allerdings idealisiertes Selbstbildnis.

Auch die Bildnisse aus der englischen Zeit zeigen den Meister mit einem starken Barte, er ist mit den Jahren fetter geworden und hat wohl infolge des üppigen Lebens am englischen Hofe weniger schöne, aufgedunsene Züge. Zieht man die starke Veränderung des Gesichtes in Betracht, so kann das aus dem Jahre 1542 stammende Selbstbildnis der Uffizien in Florenz dieselbe Person vorstellen, welche die gemalte Kreidezeichnung in Basel wiedergibt, denn erstens ist die Struktur der beiden Schädel vollständig gleich und zweitens liegen mehr als zwanzig Jahre zwischen der Entstehungszeit dieser Bildnisse.

TAFELN

1.

DER ABERGLÄUBIGE BILDERKULTUS

Randzeichnung zum Lobe der Narrheit des Erasmus von Rotterdam.

Schwarze Federzeichnung mit Buchdruck. 9×7 cm.

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



conuiuium uocatis, so
la domi remanserit,
quæ apud Nasonem
transformatorũ libro
octauo sic, Tangit &
ira deos, at nõ impu-
ne feremus Quæq́ȝ,
inhonoratæ, nõ & di
cemur iultæ, Inquit,
& Oeneos ultorem
spreta per agros, Mi-
sit aprum. De hac re
mult⁹ est iocus apud
Lucianum, in conui-
uio philosophorũ, si-
ue Lapithis. Tuscu
lum.) Thure olim li-
tabant & mola. Plini
us in præfatione, Et
mola tantum salsa li-
tant, qui non habent
thura. Est autem mo
la far tostum, sale cõ-
spersum, quo hostiæ
aspergebantur, dictũ
a molito farre. Dia-
næ debeã inuidere.)
Apud Scythas Thau
ricæ Dianæ, hũano
sanguĩe litabatur, in
Latio quoq́ȝ, ut Stra
bo in quinto scribit,

Supstitio-
sus cultus
imaginum

Diana humano sangui-
ne litabatur.

tate boni consc
dem desydera
cur tusculum,
suem, requirã,
ubiq́ȝ gentiũ.
uel a Theolo
Nisi forte, Di
illi hũano san
religiosissime
ciunt omnes
bus exprimũ
dẽ cultus, nec
dum frequen
qui deiparæ
idq́ȝ in meric
sum q̃ȝ pauci
modestia, cœ
ant æmulari
cultus, longe
terea cur tem
uniuersus, te

2.

VORZEICHNUNG ZUM BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS JAKOB MEYER VON BASEL

Silberstiftzeichnung, mit Rötel leicht getönt. 27,2 × 18,5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



3.

ADELIGE DAME
KOSTÜMSTUDIE AUS DER FOLGE DER BASLER FRAUENTRACHTEN

Schwarz getuschte Federzeichnung. 28,7 × 19,4 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



4.

LEAINA VOR DEN RICHTERN
ENTWURF ZU EINEM WANDGEMÄLDE, EHEMALS AN DER FASSADE DES HERTENSTEINHAUSES IN LUZERN

Schwarz getuschte Federzeichnung. 19 × 13,6 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



5.

DER HEILIGE MICHAEL ALS SEELENRICHTER
ENTWURF ZU EINER HOLZSTATUE

Schwarz getuschte Federzeichnung. 39 × 22,8 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



6.

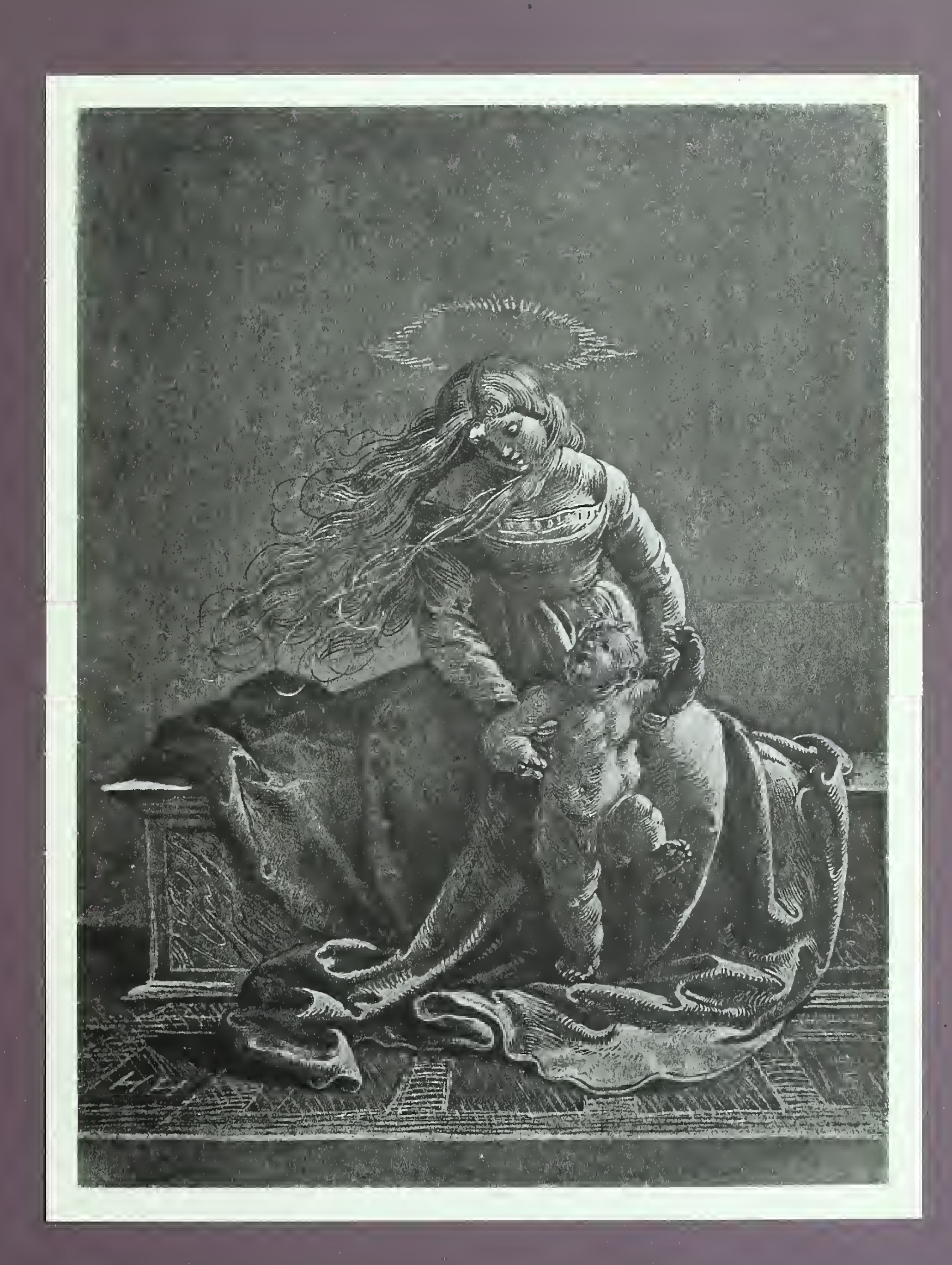
MADONNA MIT KIND

Bezeichnet H. H. 1519.

Federzeichnung auf schwarzem Grunde, weiss gehöht.

23 × 15 cm.

Leipzig, Städtisches Museum.



7.

SCHEIBENRISS MIT ZWEI UNBEKANNTEN WAPPEN UND SCHILDHALTENDEN STIFTERN

Schwarze Federzeichnung mit schwarzer Tusche. 33,2 × 28,8 cm

Paris, Bibliothèque Nationale.



8.

DIE HEILIGEN ANDREAS UND STEPHAN
ENTWURF ZU EINEM DOPPELGLASGEMÄLDE

Schwarz getuschte Federzeichnungen. 54,2 × 77 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.

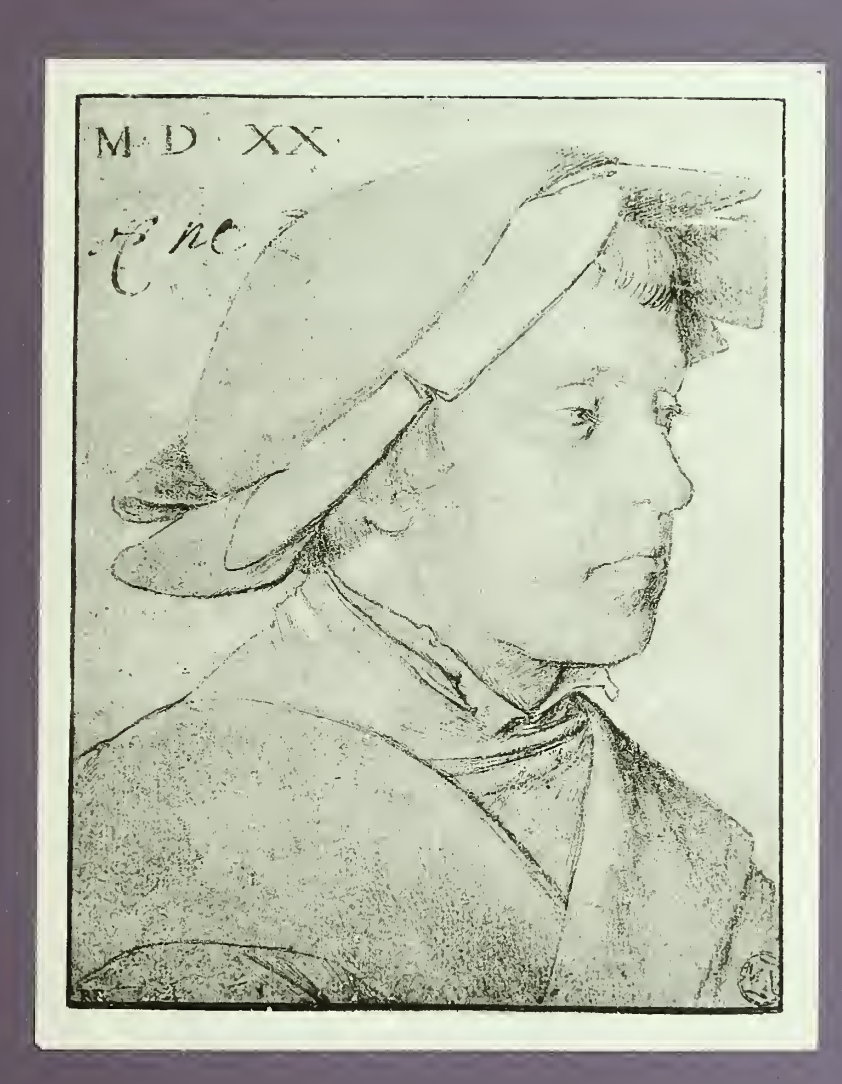


9.

BILDNIS EINES JÜNGLINGS
1520

Silberstiftzeichnung. 17,5 × 13,5 cm.

Paris, Louvre.

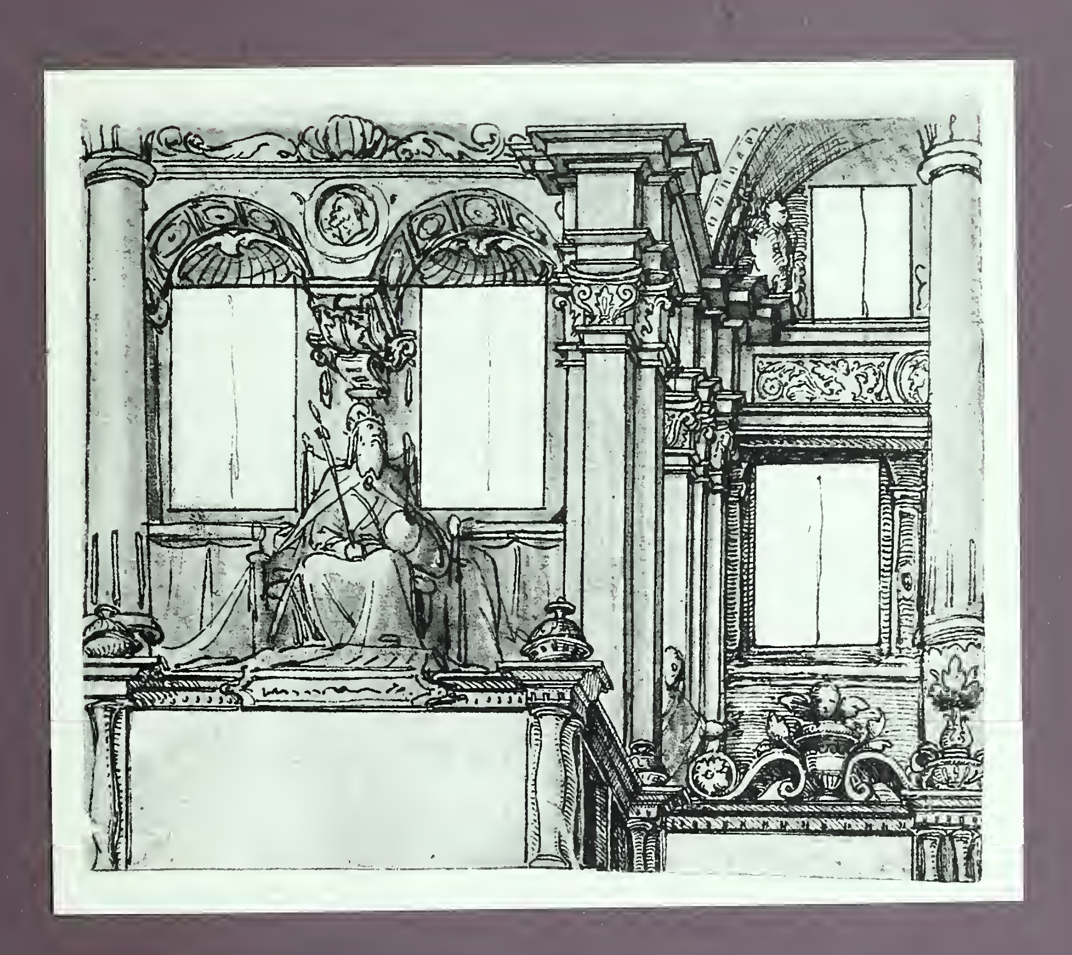

M·D·XX

10.

ENTWURF ZU EINER HAUSFASSADE MIT DEM BILDNIS EINES TRONENDEN KAISERS

Schwarze Federzeichnung. 17 × 19,8 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



11.

ENTWURF UND FARBENSKIZZE ZUM WANDGEMÄLDE „KÖNIG SAPOR“, EHEMALS IM RATHAUS ZU BASEL

Schwarze Federzeichnung, mit Wasserfarben bemalt. 28 × 26,6 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.


SAPOR REX PERSAR
VALERIANVS · IMP

12.

DER HEILIGE ADRIAN
VORZEICHNUNG FÜR DIE AUSSENSEITE EINES ALTARFLÜGELS

Schwarze Federzeichnung auf grau, getuscht und weiss gehöht. 27,7 × 18 cm.

Paris, Louvre.

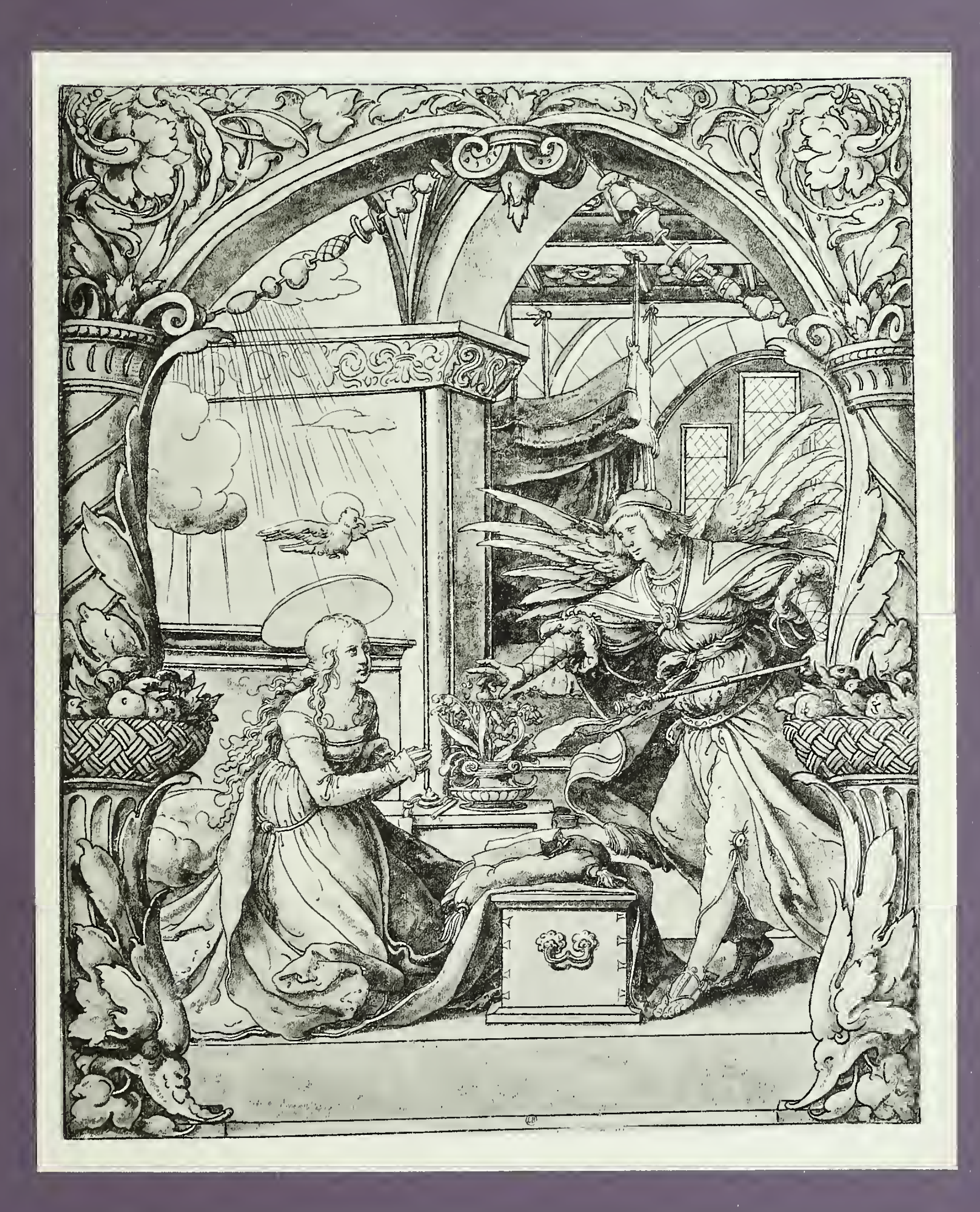


13.

DIE VERKÜNDIGUNG MARIÆ
ENTWURF ZU EINEM GLASGEMÄLDE

Schwarze Federzeichnung, mit Bister getuscht. 33,5 × 28,7 cm.

Paris, Sammlung Léon Bonnat.



14.

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU
STUDIE ZUR MADONNA VON SOLOTHURN

Silberstiftzeichnung mit Rötel getönt und leicht getuscht. 19,2 × 15,5 cm.

Paris, Louvre.



15.

DIE HIMMELSKÖNIGIN VON EINEM STIFTER VEREHRT
SCHEIBENRISS FÜR EIN GLASGEMÄLDE

Schwarze Federzeichnung, mit Bister getuscht. 37,2 × 30,6 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



16.

HANDSTUDIEN ZU DEN BILDNISSEN DES ERASMUS VON ROTTERDAM VON 1523

Silberstift mit Rötel und schwarzer Kreide. 20,6 × 15,5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



17.

ECCE HOMO
AUS DER PASSIONSFOLGE IN ZEHN BILDERN

Schwarz getuschte Federzeichnung. 42,6 × 30,5 cm

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung



18.

DOROTHEA KANNENGIESSER, GATTIN DES
BÜRGERMEISTERS JAKOB MEYER
STUDIE ZUM BILDNIS AUF DER DARMSTÄDTER MADONNA

Schwarze Kreidezeichnung, Gesicht mit Wasserfarben und Farbstift koloriert.
39,5 × 28,2 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



19.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT GROSSEM HUT

Schwarze Kreidezeichnung mit Farbstift koloriert. 40 × 36,6 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



20.

THOMAS MORE
PORTRÄTSTUDIE ZUM FAMILIENBILDE VON 1528

Kreidezeichnung, mit Farbstift koloriert, Kappe grau. 40 × 29,8 cm.
Windsor Castle.


Tho: Moor Ld Chancelour

21.

ELIZABETH DANCY
PORTRÄTSTUDIE ZUM FAMILIENBILDE VON 1528

Schwarze Kreidezeichnung mit Farbstift koloriert. 36,8 × 26 cm.

Windsor Castle.


The Lady Barkley

22.

JOHN MORE

PORTRÄTSTUDIE ZUM FAMILIENBILDE VON 1528

Kohlezeichnung, Gesicht leicht gelb und mit Rotstift, Haare mit brauner Wasserfarbe koloriert. 35,2 × 27,3 cm.

Windsor Castle.


Iohn More Sr Thomas Mores Son.

23.

STUDIE ZUM FAMILIENBILDE DES THOMAS MORE

Schwarze [illegible], [illegible] und [illegible] braun.

35,[illegible] cm.

Basel, Öffentliche Kunstsammlung



24.

JOHN FISHER, BISCHOF VON ROCHESTER
BILDNISSTUDIE

Kohlezeichnung und Rotstift, mit Pinsel und Tusche übergangen, blassrosa getöntes Papier. 33 × 25,4 cm.

London, British Museum.

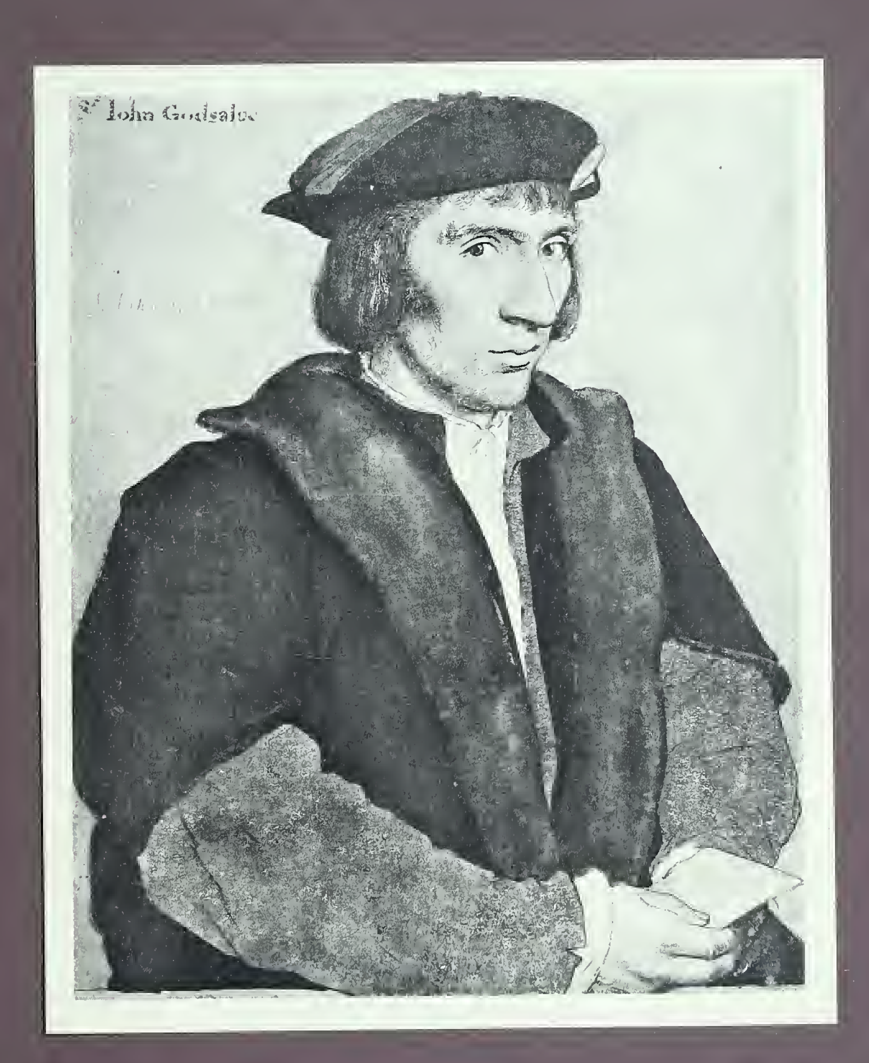


25.

BILDNIS DES SIR JOHN GODSALVE

Kreidezeichnung auf blauem Grunde mit Wasserfarben ausgemalt und mit Tusche und Pinsel nachgezogen. 36,2 × 25,4 cm.

Windsor Castle.


Sr John Godsalve

26.

DIE SCHÖNE PHYLLIS
KOSTÜMSTUDIE

Getuschte schwarze Federzeichnung. 13,1 × 8,3 cm.

Dessau, Herzoglich Anhaltsche Behörden-Bibliothek.



27.

SAMUEL VERFLUCHT DEN SIEGREICHEN SAUL

ENTWURF UND FARBENSKIZZE FÜR DAS WANDGEMÄLDE, EHEMALS IM RATHAUS ZU BASEL

Bräunliche Federzeichnung, Figuren graublau getuscht, Hintergrund mit Wasserfarben koloriert. 21 × 53 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



28.

DIE STEINWERFERIN
WEIBLICHE AKTSTUDIE

Schwarze getuschte Federzeichnung auf rötlich-braunem Grunde, weiss gehöht. 20,4 × 12,2 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



29.

STUDIENBLATT AUS DEM SOGENANNTEN SKIZZENBUCHE HOLBEINS

Schwarze Federzeichnung. 13 × 18,7 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



30.

DER PARNASS
FESTDEKORATION AM STAHLHOF IN LONDON ZUM EINZUG
DER KÖNIGIN ANNA BOLEYN
19. Mai 1533

Grau getuschte Federzeichnung, mit grünlich bemalten Baumgruppen. 42 × 38 cm.

Berlin, Königliches Kupferstichkabinett.



31.

DER TRIUMPFZUG DES REICHTUMS
SKIZZE ZU EINEM WANDGEMÄLDE, EHEMALS IM STAHLHOF DER
HANSA ZU LONDON

Braun getuschte Federzeichnung, weiss gehöht. 25,3 × 56,9 cm.

Paris, Louvre.



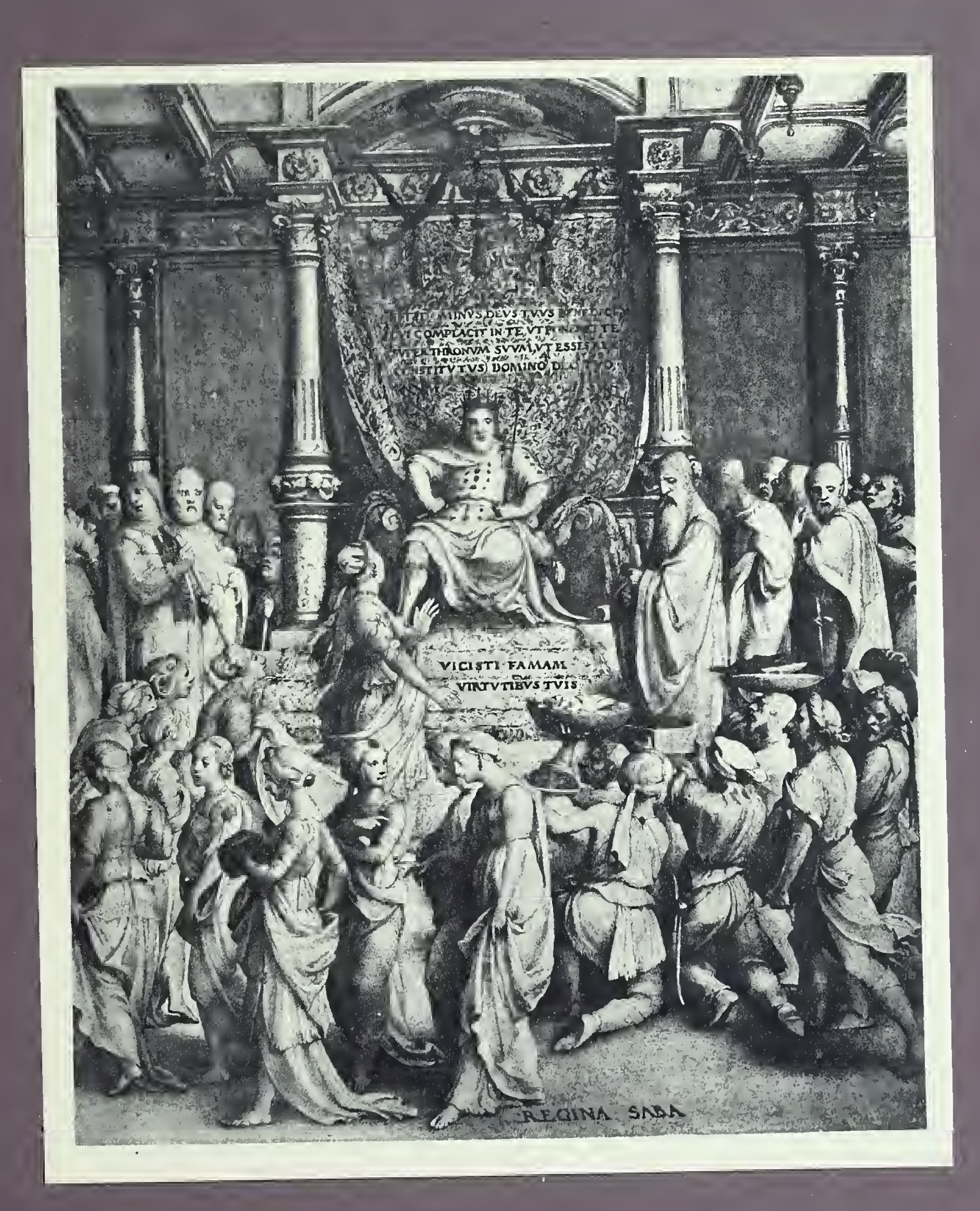
LIBERALITAS
ÆQVALITAS
FORTVNA
PLVTVS
LEO BIZANTIVS
MYDAS: CRESVS
CLEOPATRA
CONTRACTVS
BONA FIDES
PITHIVS
CRISPINVS
VENTIDIVS
GADAREVS
NARCISSVS

32.

SALOMON EMPFÄNGT DIE KÖNIGIN VON SABA
UND IHR GEFOLGE

Pinsel- und Federzeichnung, grau und braun getuscht, mit Weiss und Gold gehöht, blauer Grund. 22,8 × 18,2 cm.

Windsor Castle.


DEVS TVVS
COMPLACIT IN TE VT
THRONVM SVVM, VT ESSES
DOMINO
VICISTI FAMAM
VIRTVTIBVS TVIS
REGINA SABA

33.

BILDNIS EINES BÄRTIGEN HERRN

Schwarze und farbige Kreidezeichnung, z. T. mit der Feder überarbeitet, rötlich getönter Grund. 27,2 × 21 cm.

Windsor Castle.



34.

VORZEICHNUNG ZUM BILDNIS DER
HERZOGIN VON SUFFOLK

Kreidezeichnung mit Tusche überarbeitet, Haare und
Augen mit Wasserfarben bemalt. 28,9 × 20 cm.

Windsor Castle.



35.

STUDIE ZU EINEM GRUPPENBILDNIS DER FAMILIE BRANDON

Blaugrau getuschte Federzeichnung. 14 × 17,1 cm.

London, British Museum.



36.

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Kreidezeichnung, mit Pinsel und Tusche verstärkt und leicht koloriert, blassrot getöntes Papier. 32,2 × 23,8 cm.

Berlin, Königliches Kupferstichkabinett.



37.

STUDIE ZUM BILDNIS DES RICHARD SOUTHWELL
IN FLORENZ [1536]

Breite Kohlezeichnung, Gesicht mit Rotstift und schwarz überarbeitet, blaurot grundiertes Papier. 36,8 × 27,8 cm.

Windsor Castle.


Southwell Knight.
ETTATIS SVA

38.

BILDNIS DER LADY ZOUCH

Scharfe schwarze Kreidezeichnung, Linien mit schwarzer Tinte nachgezogen, Rotstift, Haare gelb bemalt. 29,4 × 20 cm.

Windsor Castle.

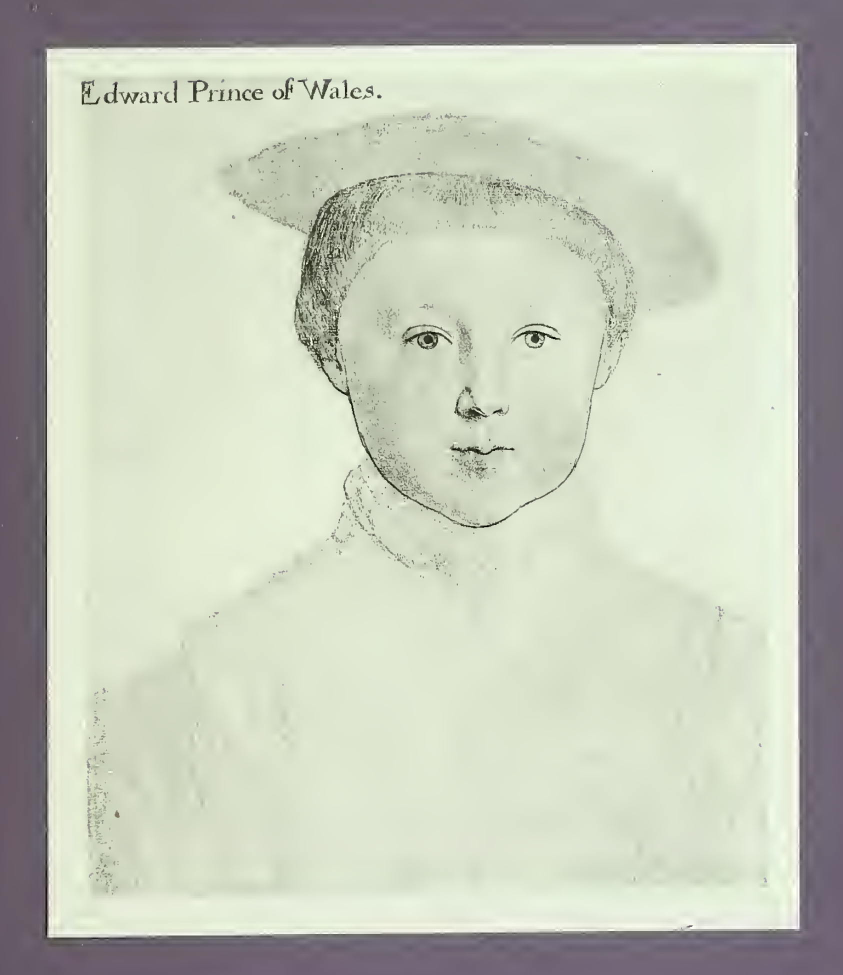


39.

BILDNIS DES PRINZEN EDWARD VON WALES

Verstärkte Federzeichnung, leicht mit Farbstift getönt, blassrot getöntes Papier. 27,3 × 22,7 cm.

Windsor Castle.


Edward Prince of Wales.

40.

ENTWURF ZU EINER SCHWEIZERDOLCH-SCHEIDE

Schwarze Federzeichnung. 27 × 6,7 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



41.

ENTWURF ZU EINEM REICHVERZIERTEN DOLCHGRIFF

Schwarze Federzeichnung. 19,6 × 14,3 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



42.

MOSES UND DIE ROTTE KORAH
VORZEICHNUNG ZU EINEM EMAILLIERTEN ANHÄNGER

Bleistift- oder Silberstiftzeichnung. 7 × 6,5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.

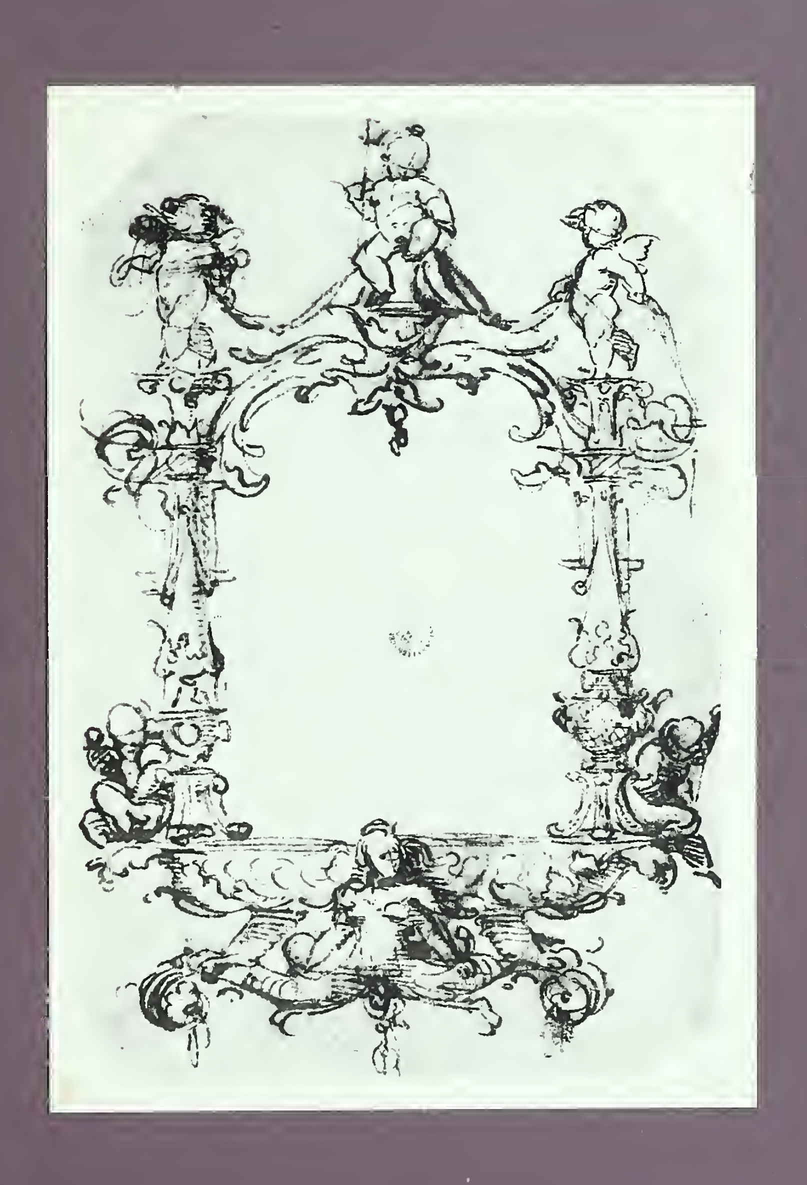


43.

SPIEGELRAHMEN MIT MEERWEIB UND LIEBESGÖTTERN

Stark verwischte Federzeichnung. 15 × 10,6 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



44.

ANHÄNGER MIT ALLEGORISCHER DARSTELLUNG DER GEBURT CHRISTI

Schwarze Federzeichnung. Durchmesser 5,5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.

45.

ZWEI MEDAILLONS MIT SZENEN AUS DEM ALTEN TESTAMENT

Schwarz getuschte Federzeichnungen, Durchmesser je 4,5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.







46.

VORZEICHNUNG ZUM MINIATURBILD DES PRINZEN EDWARD VON WALES

Schwarze Federzeichnung. Durchmesser 5 cm.

Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.



47.

ENTWURF ZU EINEM PRUNKBECHER
FÜR KÖNIG HEINRICH VIII.

Schwarze Federzeichnung auf stark gebräuntem Papier.
37,5 × 13,1 cm.

London, British Museum.


BOVND·TO·OBEY·AN

48.

DIE ASTRONOMISCHE UHR FÜR KÖNIG HEINRICH VIII.

Getuschte Federzeichnung, einzelne Teile der Zifferblattbezeichnungen rot.
41,6 × 21,9 cm.

London, British Museum.



49.

ENTWURF ZU ZWEI ANHÄNGERN FÜR KÖNIG HEINRICH VIII.

Der obere: grau getuschte Federzeichnung, 6,4 cm hoch; der untere: schwarze Feder-zeichnung mit Wasserfarben koloriert, 9 cm hoch.

London, British Museum.

